

Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz

Görling, Reinhold (Ed.); Skrandies, Timo (Ed.); Trinkaus, Stephan (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Görling, R., Skrandies, T., & Trinkaus, S. (Hrsg.). (2009). *Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz* (Medienkulturanalyse, 5). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839409183>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Reinhold Görling, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.)

Geste

Bewegungen zwischen
Film und Tanz

[transcript] medien·kultur·analyse

Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.)
Geste

REINHOLD GÖRLING, TIMO SKRANDIES, STEPHAN TRINKAUS (Hg.)

Geste.

Bewegungen zwischen Film und Tanz

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung van Meeteren

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Reinhold Göring

Lektorat: Reinhold Göring

Satz: Ines Disselbrede und Katrin Ullmann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-918-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

REINHOLD GÖRLING

9

Geste (Film und Tanz) sich | bewegen. Zwischen künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion

HENRIKE KOLLMAR

19

BILD/BEWEGUNG

Das Medium der Geste

MARIE-LUISE ANGERER

25

›So wird es schließlich Dein Bild sein, das für Dich tanzt‹. Theoriegeschichtliche Konzepte einer Interart-Poetik von Film und Tanz

KRISTINA KÖHLER

35

Maya Deren: die filmische als choreographische Geste traumwandlerisch

PETRA MARIA MEYER

53

Anmerkungen zur Geste im frühen Film

FRANK KESSLER

75

Metamorphosen. Farbe – Raum – Bewegung im indischen Film

SUSANNE MARSHALL

83

Anthropologische Dimensionen des Tanzes

CHRISTOPH WULF

101

ÜBERGANG/ZÄSUR

Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz?

TIMO SKRANDIES

117

Notice me! Ein Zwillingsdialog von Deufert (K) + Plischke (T)

FRANKFURTER KÜCHE

147

Ohne Titel

MICHA PURUCKER

159

**Über TRIKE SUMMER (2004), ADEBAR/KUBELKA (2003), TRIKE
(2005) – Lecture Demonstration**

CHRISTINE GAIGG / 2ND NATURE,

BARBARA MOTSCHINUIK, VERONIKA ZOTT, BENJAMIN SCHOPPMANN

167

Tanz als spontane Interaktion.

**Zur Entstehung der Bewegung in Gruppenimprovisationen von
ZOO/Thomas Hauert**

EVA SCHWERDT

187

**Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper.
Geste und Tanz zwischen narrativem Kino und den
experimentellen Filmen Miranda Pennells**

KARIN BRUNS

199

EKSTASE/ERSCHÖPFUNG

»Kadenzen des ganzen Körpers« – Das Sich-Bewegen des Musikers

VERA VIEHÖVER UND STEPHAN WUNSCH

217

Tanzende Striche – Lacan zur Geste

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

235

Geste und – oder Symptom.

Was kann die Psychoanalyse zum Diskurs der Geste beitragen?

ANDRÉ KARGER

243

»When the night wind softly blows through my open window...« Exzess und Exorzismus der Geste in Hans-Christian Schmid's Film REQUIEM

STEPHAN TRINKAUS

253

Planet der Gesten.

Wie Jim Jarmusch in COFFEE AND CIGARETTES große Pause macht

SABINE FRIES

263

Im Medium sein

REINHOLD GÖRLING

267

Autorinnen und Autoren

293

EINLEITUNG

REINHOLD GÖRLING

Vielleicht hängt es mit der Verallgemeinerung eines kulturwissenschaftlichen Verständnisses der Geisteswissenschaften oder der *humanities* zusammen, dass der Geste in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, eine Aufmerksamkeit, die wohl die Geste nicht als zentralen Gegenstand der Forschung ausweist, aber doch als ein merkwürdiges Ding am Rande der wissenschaftlichen Disziplin und womöglich des kulturwissenschaftlichen Denkens selbst. Die Geste bildet eine Herausforderung für die Kulturwissenschaft, weil sie weder von ihr ganz erfasst, noch ihr, etwa als der Natur zugehörig, ganz gegenüber gestellt werden kann.

In unserem Sprachgebrauch neigen wir dazu, als Gesten nur solche Akte zu bezeichnen, die Menschen ausführen. Andererseits sind aber Gesten nicht unbedingt Akte, die bewusst sind, intendiert oder kontrolliert. Gesten unterlaufen uns. Es kann sein, dass wir Menschen wegen einer Geste lieben, von der dieser Mensch selbst gar nichts weiß, einem kleinen Tic, einer Art, sich mit der Hand durchs Haar zu fahren, einem Lächeln, das über den Mund huscht, einer unendlichen fernen Nähe, in der sich die Augen für einen Moment verlieren. Aber auch Hass kann sich an Gesten festmachen. Und manchmal geschieht es, dass eine Geste, die wir zu lieben schienen, zum Auslöser einer Aggression oder zumindest einer Abwehrgeste wird. Es scheint in der Geste etwas zu sein, das sich nicht objektivieren bzw. subjektivieren lässt. Sie wirkt nicht jenseits der Rahmungen, der Kontextualisierungen, der Prozesse der psychischen Repräsentation und Mentalisierung, sie ist aber zugleich ein Außen dieser Prozesse, geht in ihnen nicht auf, hält sie in Bewegung, unterbindet ihre Arretierung.

Wir kommunizieren mit Gesten, lange bevor wir mit Worten kommunizieren. Das war vermutlich in der Gattungsgeschichte so, das ist aber auch in jedem einzelnen Leben der Fall. Der Ausdruck von Affekten und die Wahrnehmung des Anderen sind in den ersten Phasen unseres Lebens zweifellos gestisch. Dabei wird in der Säuglingsforschung auch zunehmend deutlich, wie komplex diese Kommunikation ist und dass es neben den sogenannten kategorialen Affekten Wut, Trauer, Furcht, Über-

raschtheit und Freude, wie sie seit Charles Darwins *THE EXPRESSION OF THE EMOTIONS IN MAN AND ANIMALS* von 1872 beschrieben werden, auch solche gibt, deren Qualitäten sich am ehesten noch mit Begriffen der Bewegung und der Dynamik charakterisieren lassen: schnell, aufwühlend, flüchtig, explosionsartig, verblassend (vgl. Stern 2007: 83). Daniel Stern nennt sie Vitalitätsaffekte und hebt abstrakten Tanz und Musik als besondere Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte hervor. »Der abstrakte Tanz führt dem Zuschauer/Zuhörer eine Vielfalt an Vitalitätsaffekten mitsamt ihren Abwandlungen vor, ohne auf Handlungen oder kategoriale Affekte zurückzugreifen« (Stern 2007: 87). Und möglicherweise ist es darüber hinaus der Film, der, wie Raymond Bellour (Bellour 2005) argumentiert, diesen Leistungen von Musik und Tanz kaum nachsteht: in den Bewegungen seiner Kadrierungen, im Rhythmus seiner Schnitte, in seinen Kamerafahrten, in den Farben und Tönen seiner Bilder.

Wahrscheinlich sind Vitalitätsaffekte immer etwas Gestisches, aber sind alle Gesten Affekte? Bejahen kann man das wohl insoweit, als dass zur Geste eine Dimension der Passivität und auch der Ergriffenheit oder Leidenschaft gehört, etwas, das die Grenze zwischen Innen und Außen, vielleicht auch nur für einen kaum wahrnehmbaren Augenblick, geöffnet hat. Affektion durch ein Außen setzt praktisch untrennbar auch die Selbstaffektion voraus. Die Geste ist aufführender und rezeptiver Körper, wahrnehmender und tätiger Geist, für sich wie für andere. Sie ist eine Bewegung des *feedback* und des *feed-forward loop*, die gerade dann wahrnehmbar wird, wenn der kontextuelle Handlungszusammenhang unserer Gewohnheit fremd wird. Das kann in Situationen geschehen, in denen uns die kulturelle Einbettung unbekannt ist, oder auch durch ästhetische Verfahren hergestellt werden. Ein Beispiel für letzteres wäre die extreme Verlangsamung der Wahrnehmung von Gesten, wie sie der Videokünstler Bill Viola in verschiedenen Arbeiten durch die extensive zeitliche Dehnung von menschlichen Bewegungsabläufen in Situationen der Kommunikation erreicht, wie etwa in *THE GREETING* (1995), das von Pontornos *HEIMSUCHUNG* inspiriert ist, oder in *THE QUINTED OF THE ASTONISHED* (2000). Sie machen »the flux of affectivity itself« sichtbar, wie Mark Hansen schreibt (Hansen 2004, 267).

Die Geste ist eine basale Dimension der Kommunikation, sie lässt sich aber schwer in die Konzepte der sprachlichen Verständigung über Zeichen integrieren, die in der Tradition von de Saussure stehen. Eher sind sie als Index im Sinne von Charles Sanders Peirce zu begreifen. Über die Geste entsteht ein sozialer Kontakt, ohne dass es deswegen eines gemeinsamen kulturellen Wissens bedarf, aber wir würden auch kaum sagen können, dass die Geste keine kulturelle Formung erführe. Im

Gegenteil. Das gestische und mimische Vermögen, mit dem Menschen und viele andere Lebewesen geboren werden, verliert sich, wenn es nicht sozial aufgegriffen und affektiv verbunden wird. Als dieses Vermögen ist die Geste sowohl Bedingung wie Realität von Kommunikation. Die Geste ist in diesem Sinne Austausch mit dem Anderen, aber sie ist dies vielleicht auch nur insoweit, als sie eine Dimension von Nichtreversibilität und Nichtaustauschbarkeit besitzt. So ist es möglich, im Anschluss an Jacques Derridas Lektüre von *LA FAUSSE MONNAIE* von Charles Baudelaire zu sagen, der Text wäre eine Geste der Literatur (Derrida 1993). Die Geste hat einen aufführenden Charakter, sie ist aber weniger an die Präsenz des Körpers als an einen Prozess der Verkörperung gebunden: an die Handbewegung des Malers etwa, mit der er ansetzt, eine Haarlocke zu malen. In der Geste sind, wie wohl in jedem Prozess der Verkörperung, Musterhaftes und Einzigartiges, Austauschbares und Ereignishaftes untrennbar verbunden. Es ist das in Erscheinung Treten einer nicht fixierbaren Kommunikation, wie es Hermann Melville in *BARTLEBY, THE SCRIVENER* so faszinierend gefasst hat. Bartlebys Formel, das »I would prefer not to«, hat Gilles Deleuze (1994), Giorgio Agamben (1998) und viele Andere zur Reflexion über diese Grenze der Kommunikation angeregt. An der Geste hat auch Agamben wohl am deutlichsten dargelegt, was er unter Potentialität als dritten Modus neben Notwendigkeit und Unmöglichkeit versteht.

Wenn wir mit Agamben »das, was in jedem Akt des Ausdrucks unausgedrückt bleibt, Geste nennen« (Agamben 2005: 62), dann verbindet sich die Frage der Geste wiederum mit der Frage der Medialität, also dem, was es ermöglicht, das etwas in Erscheinung kommt, ohne dass es mit dem, was in Erscheinung gekommen ist, identisch wäre. Im Gegenteil: es ist ein Außen, eine Unterbrechung, ein Zwischenraum, der gleichwohl affiziert.

Unter dem Titel *GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN* hatten sich vom 30.11. bis 2.12. 2006 im Düsseldorfer tanzhaus nrw eine Reihe von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen zu Vortrag und Diskussion zusammengefunden. Die offene und einzigartige Atmosphäre des tanzhauses, in dem TänzerInnen und an Tanz und Bewegung Interessierte praktisch allen Alters und mit verschiedenster kultureller Übung und Vorbildung zusammen kommen, bot einen weit mehr als geeigneten Rahmen. Die hier spürbare Kreativität beförderte unsere Diskussionen. Das Grußwort von Henrike Kollmar, die auch maßgeblich an der Konzeption der Tagung beteiligt war, eröffnet dann auch die Beiträge dieses Bandes. Er dokumentiert die Tagung, ist aber um drei Beiträge erweitert, die aus sich anschließenden Diskussionen entstanden sind. Drei Spannungsver-

hältnisse sollen zur Orientierung des Lesers die Zusammenstellung der Beiträge strukturieren: *Bild/Bewegung*, *Übergang/Zäsur*, *Ekstase/Er-scheinung*.

Bild/Bewegung

Marie-Luise Angerer beginnt die Folge der Aufsätze mit ihren Überlegungen zum Medium der Geste. Für Angerer wie für die meisten der anderen Beiträge bilden Agambens »Noten zur Geste« einen kontinuierlichen Bezugspunkt. Angerer sieht die Geste als Unterbrechung der Bewegung, die der Film durch seine Technik ermöglicht. In der Unterbrechung ist eine subjektive Zeit eingeschrieben, wie sie mit Victor Burgin sagt. An Beispielen aus den Filmarbeiten von Peter Tscherkassy, Rolf Walz und Martin Arnold kommentiert sie die künstlerische Strategie des »Zoomens«: Vergrößerung und Wiederholung zeigen dabei zum einen die Materialität des Films, zum anderen den semiotischen Einbruch des Körpers.

Die Beziehung von Film und Tanz ist schon lange als eine Beziehung gedacht worden, in der dem Film mehr als die Funktion einer Wiedergabe und eines Abbildens zukommt. Gerade die Beweglichkeit der Kamera auf der einen, die Möglichkeiten des Schnitts auf der anderen Seite bieten Ansatzpunkte, den Film selbst als Tanz zu denken: Die Kamera kann, wenn sie ihre eigenen Bewegungen auf sich zurück wirft, wenn sie Aufzeichnung und Aufführung wird, sich selbst bewegen und tanzen. Aber Zeuge dieses Tanzes werden wir nun aber nicht mehr allein über das Bild der Kamera, sondern im Bild der Kamera gewissermaßen, also in dem, was die Kamera uns zeigt. Maya Derens *A STUDY OF CHOREOGRAPHY FOR CAMERA*, auf die Kristina Köhler eingeht, ließe sich in diesem Sinne verstehen. Die filmische Montage kann Tanz werden, weil sie eine rhythmische Form und eine räumliche, Bild und Orte offen verknüpfende Konstruktion ist. Auch das arbeitet Kristina Köhler aus den film- und tanztheoretischen Texten Maya Derens heraus. Neben Deren sind es aber auch Artur Maria Rabenalt und Konrad Karkosch, die Köhler als Belege dienen für eine auch im Deutschland der 1950er und 1960er Jahre sich entwickelnde Reflexion darüber, wie im Film filmische Elemente zur Wirkung kommen, die über die Abbild- oder Repräsentationsfunktion hinausgehen. Nach einer Rückversicherung über die Geschichte des Begriffs der Geste seit Nietzsche, geht Petra Maria Meyers Beitrag ebenfalls in eine Analyse zweier filmischer Werke von Maya Deren über. Er arbeitet an den Beispielen heraus, wie Deren ein filmisches, nach Meyer vor allem traumlogisches Denken entwirft, in dem Bewegung zum Prozess

der Metamorphose wird. Choreografie wird zur Aufzeichnung eines Wandlungsprozesses, zu einem Zeit-Bild im Sinne von Gilles Deleuze, das, so Meyer, Bewegung als eine Perspektive der Zeit versteht.

Wie im frühen Kino die Geste noch nicht der filmischen Narration angepasst war, sondern vor allem als visuelle Attraktion in Erscheinung trat und dadurch Selbständigkeit erhielt, zeigt Frank Kessler in seinem Beitrag. Kessler wehrt sich darüber hinaus gegen eine Teleologie der Geschichtsschreibung des Films. Es war dieses ein anderes Verständnis des Films als es sich dann später durchsetzte, kein Verhaftetsein an etwas »Theatralischem«, also einer dem Medium scheinbar nicht entsprechenden Form. Es hat, könnte man versucht sein zu ergänzen, durchaus eine Fortsetzung im Kino der Attraktionen gefunden.

Susanne Marschalls Beitrag führt uns in die Funktion des Tanzes im indischen Film ein. Hervorgehoben wird die Spannung zwischen ornamentaler Ordnung, dem ästhetischen Prinzip des ausgefüllten Bildkaders und Bewegung, die eine zentralperspektivische Leseweise des Filmbildes in den Hintergrund treten lassen. Eine kritische Loslösung der Tanzforschung aus den europäischen Paradigmen ist denn auch eine der Forderungen, die Christoph Wulf am Ende seines vielschichtigen Überblicks über die Dimensionen einer anthropologischen Forschung zum Tanz erhebt. Sein hier dokumentierter Vortrag stellt neben dem performativen, Gemeinschaft bildenden Charakter des Tanzes auch das Erlernen der Praktiken des Tanzes in mimetischen Prozessen heraus. Diese können als alltägliche Formen dessen verstanden werden, was Tanz im Fest auch werden kann: Rausch und Ekstase.

Übergang/Zäsur

Wie aber wird eine Bewegung so frei, dass sie zu etwas anderem wird, wie also wird z. B. aus dem Gehen Tanzen? Ist dieser Übergang vom Beginn her zu denken, oder von der Gegenwart des Tanzes? Tanze ich, ist der Beginn des Tanzes immer schon gewesen. Ist der Beginn also immer nur ein nachträgliches Konstrukt, so muss in der Handlung doch ein Element gewesen sein, dass es erlaubt hat, dass diese Wandlung stattgefunden hat. Timo Skrandies greift zur Beschreibung dieses Moments mit seiner komplexen Zeitlichkeit das Konzept des Afformativ auf, mit dem Werner Hamacher die sprachliche Bewegung bezeichnet, die selbst nicht mehr ein das Gesetz der Sprache verkündender Satz ist, sondern eine Ellipse, eine Auslassung: Geste.

Der Performance-Künstler Micha Purucker lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Ereignisqualität der Geste. Sie ist ein Übertragungsphä-

nomen in dem Sinne, dass sie auf einer Resonanz, einer mimetischen Erwidern einer Körperbewegung beruht. Von daher stellt sich aber auch die Frage, wie die Geste als Einheit von ihrem Zusammenhang heraus gelöst wird, wie wir sie aus dem Kontinuum heraus schneiden. Purucker schlägt dafür eine gewissermaßen körperliche Hermeneutik vor.

Die Frankfurter Küche antwortete auf unsere Einladung mit einer Lecture Performance, deren Arbeitsprinzip wiederum der in diesen Band aufgenommene Text expliziert. Auch wenn dies einer der wenigen Beiträge ist, in denen der Begriff der Geste gar nicht bemüht wird, so mag das schöne Zitat der Künstlerzwillinge aus Fernando Pessos BUCH DER UNRUHE, nach dem Leben heißt, »Strümpfe stricken aus einer Absicht der Mitmenschen« eine Dimension des Verstrickseins ansprechen, das in anderen der hier versammelten Texte ganz eng mit unserem Leitbegriff verbunden wird.

Schwer im Medium des Buches zu dokumentieren sind alle drei Lecture Presentations und Lecture Performances unserer Tagung. Besonders gilt dies jedoch für die Lecture Presentation, welche die Choreografin Christine Gaigg und die Tänzerinnen Barbara Motschiunik und Veronika Zott durchführten und die wohl alle Anwesenden in ihren Bann zog. So können die Hinweise auf die Darstellungen der Tänzerinnen in Gaiggs Text nur Spuren für eine Imagination und daran sein, wie beide Tänzerinnen in ihrer Einzigartigkeit Bewegungsfragmente und Spannungen zwischen Körperhaltungen memorierten und reinventierten, wie sie gewohnte Bewegungsabläufe von innen gegen den Strich bürsteten und sie dabei doch wieder zu Formen einer singulären Darstellung haben werden lassen. Das *Scratchen*, also die einem Vor und Zurück folgende Unterbrechung und Wiederholung von Bewegung, führt auch in den kleinsten Fragmenten von Bewegungen zu ganz anderen Formen als das *Loopen*, also die stete Rückkopplung der Bewegung zu ihrem Ausgang. Benjamin Schoppmanns Beschreibung der choreographischen Arbeit TRIKE III von Gaigg war Teil der Lecture Demonstation. Bewegungen des Körpers sind nicht nach dem Modell eines von der Schwerkraft angezogenen Steines begreifbar. Sie sind keine lineare Abfolge von Punkten oder Momentenschnitten, sondern besitzen eine doppelte *loop*- oder spiralförmige Struktur, ein Zugleich von *feedback* und *feed-forward* als inhärentes Moment der Bewegung. Wäre es anders, könnten wir die Bewegungen unseres Körpers nicht lenken, anhalten oder in anderer Weise kontrollieren. Wir könnten sie wohl nicht mal beginnen. Wie sehr die Bewegungsabläufe in der Wahrnehmung der Bewegungen Anderer und in der mentalen Antizipation der eigenen Bewegung in einem solchen komplexen Zusammenhang realisiert werden, haben in den letzten zwei Jahrzehnten auch neurowissenschaftliche Untersuchungen, vor allem die zur Beschreibung

der Arbeitsweise des sogenannten *mirror neuron systems* gezeigt, wie sie von Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese und Anderen durchgeführt worden sind. Sind die Bewegungsabläufe, in die tänzerisch eingegriffen wird, selbst komplex, oder ist das Prinzip des Eingriffes choreografisch komplex, werden die Unterbrechungen nicht mehr nur als Lücken wahrgenommen. Es scheint, als würden die Rückbezüge und Antizipationen, die komplexen Zeitformen der Bewegung wenn nicht sichtbar, so im Körper des Zusehenden spürbar.

Eva Schwerdt geht in ihrem Überlegungen zu den Gruppenimprovisationen der Tanzcompany ZOO auf die Schwelle zu, in der in der Improvisation ein Neues entsteht: hervorgerufen durch die Komplexität der Situation, der Beziehung zwischen den Tänzerinnen und Tänzern. Dabei macht sie auch die erwähnten neurowissenschaftlichen Erkenntnisse zur zentralen Bedeutung der interpersonellen Relation einerseits, zur unlösbaren Verschränktheit von Wahrnehmung, die immer auch (verkörperte) Simulation ist, und Handlung, die immer auch Wahrnehmung ist, andererseits für eine Theorie des Tanzes fruchtbar. Deutlich wird darüber, dass in der Tanzimprovisation, und das dürfte auch in anderen Gebieten der Improvisation wie etwa der Musik nicht anders sein, das Verstehen des Anderen bereits ein Wahrnehmen in Handlungsmöglichkeiten ist, das wiederum unmittelbar sich als Bewegung artikuliert.

Karin Bruns lotet in ihrem Beitrag die Spannung zwischen der Geste als Form der Codierung des Körpers und der direkten Präsenz des Körpers als individuiertem einerseits, als Gegenwart des in der Codierung nicht mehr aufgehenden Gesichts andererseits aus. Schreibt sich das Soziale in der Geste als Codierung ein, so findet im Film wie auch im Tanz eine erneute Einschreibung statt, nicht selten also eine dritte Ebene der Einschreibung. An Beispielen aus dem aktuellen Erzählkino zeigt Bruns, wie die Gestik zur Inszenierung von sozialen und kulturellen Differenzen und Konflikten inszeniert wird, um dann in der Analyse mehrerer Filme der englischen Experimentalfilmmacherin und Tänzerin Miranda Pennell zu zeigen, wie eine Dekontextualisierung der Geste sie nicht nur mehrdeutig und poetisch macht, sondern, wie in *YOU MADE ME LOVE YOU*, das Moment der unmittelbaren Ansprache fühlbar wird.

Ekstase / Erschöpfung

Vera Viehöver und Stephan Wunsch gehen der Geschichte der körperlichen Bewegungen des Musikers seit der Frühaufklärung nach. Sie erweist sich dabei höchst gebunden an das diskursive Verständnis der Musik, das immer auch ein Verständnis der Darbietung und Rezeption von

Musik einschließt. Bis hin zur expliziten Reflexion auf die Medialität der Musik, was Viehöver und Wunsch an den fotografischen und filmischen Aufnahmen von Glenn Gould aufzeigen: Seine Bewegungen sind weder als Mimesis der Musik noch als Ausdruck eines durch die Musik geweckten Gefühls zu verstehen oder gar als romantische Selbstaussprache des Individuums. Wir nehmen sie wahr »als Zeichen ohne Inhalt, Ausdruck ohne Gehalt«. Sie erscheinen mithin als eine »Meta-Musik«, als nicht intentionaler Ausdruck des »Im-Medium-Seins«.

Stephan Trinkaus geht noch einen kleinen Schritt weiter und bringt die Geste in die Nähe der basalen Medialität, die uns mit der Welt verbindet, als Chiasmus der Textur im Sinne von Merleau-Pontys Begriff des Fleisches der Welt, als Berührung, die in ihrer Faltung ein Innen und ein Außen schafft. Diese Berührung ist aber auch ein Ausgeliefertsein, ein Besessensein, das Trinkaus mit Pierre Bourdieu als Besessensein von der Welt beschreibt. Was aber, so die Argumentation, wenn die Welt zum Abgrund, zur Leere, zur Gewalt geworden ist? Dann wird die Geste unmäßig, zum Exzess, so die These, vor deren Kontur wir einer Analyse von Hans-Christian Schmidts Film *REQUIEM* folgen können.

Geste und Gabe werden auch bei Sabine Fries eng verbunden: Der Austritt aus der Reversibilität des Austausches erscheint bei Fries als der ethische Grund der Kommunikation. Wenn Geste Unterbrechung ist, dann hat sie auch die Dimension der Unterbrechung des Automatismus und öffnet sich hin zum ethischen Grund der Kommunikation: Es ist kein Grund, auf dem man bauen kann, nichts, worauf Verlass ist, vielleicht eher ein Außerhalb als ein Sein. Es kann einen vielleicht ebenso ergreifen, uns in der verzerrten Geste eines Tics besessen machen, in der unglaublichen Handbewegung, aus der heraus der Künstler das nebensächliche Detail einer Haarlocke malt, um nochmals jenes Beispiel einer in Zeitlupe gefilmten Passage aus einem Film über Henri Matisse zu zitieren, auf das Maurice Merleau-Ponty und nach ihm Jacques Lacan eingehen und auf das auch Astrid Deuber-Mankowsky in ihrem Beitrag kommt. Deuber-Mankowsky verfolgt Jacques Lacans Bemerkungen zur Geste, die er als Nahtstelle zwischen Symbolischen und Imaginären versteht. Wie das *Objekt klein a* etwas ist, das sich vom Subjekt ablöst und doch von ihm bewahrt wird und den Blick auf es wirft, so ist auch die Geste bei Lacan engstens verbunden mit dem theatralen Akt der Mimikry, welche er weniger als Nachahmung denn als Verstellung und Maske versteht. Damit wäre die Geste eine Unterbrechung, die zugleich Seherschöpfung ist, Niederlegung des Blicks.

Auch bei André Karger finden wir die Geste in einem Dazwischen: Sie ist die Medialität des Geschehens zwischen Analysand und Analytiker, das Medium der Übertragung, das die psychoanalytische Sitzung

charakterisiert. Die Übertragung aber ist ein ganz besonderes Beispiel für eine Situation, in der ein Subjekt präsent ist und zugleich fremden, ihn bestimmenden Wahrnehmungsschemata unterworfen, in der zwei Menschen kommunizieren, ohne dass sie sich meinen, und sich doch begegnen können.

Ist die Geste also ein Zwischenraum? Oder ist der Zwischenraum eine Illusion, die aus dem Versuch entsteht, etwas zu lokalisieren, was sich nicht lokalisieren lässt: die Außerhalbbefindlichkeit? In meinem den Band abschließenden Beitrag nehme ich diesen Begriff Michail Bachtins auf, um die merkwürdige Gleichzeitigkeit von Schematismus und Einzigartigkeit, von Desubjektivierung und Subjektivierung der Geste zu diskutieren. Im Medium Sein wäre hier der Augenblick der Geste, in der sie Adressierung ist, auch des Selbst, Ansprache, die dem Selbst vorausgeht, uneinholbare Diachronie, wie man mit Emmanuel Lévinas (Lévinas 1992: 34) sagen könnte. Dann wäre das Medium nicht etwas eigenes, das als Zwischen lokalisierbar wäre, keine Verbindung auch zwischen zwei Adressen, sondern die – allerdings unheimliche und fremde, ja verfolgende – Vorgängigkeit der Ansprache. Im Medium Sein wäre mithin die Unruhe, außerhalb meiner selbst zu sein: Es kann Spiel und Trance sein, Tanz und Bewegung, Kino und Hypnose, es kann aber auch Zwang, Verfolgung und Bedrohung sein, wie ich entlang von Robert Bressons *PICKPOCKET* diskutiere, wo der Umschlagpunkt zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung das labile Zentrum einer Geschichte ist, die auch ganz anders hätte verlaufen können.

Die Herausgeber des Bandes danken Bertram Müller, dem Leiter des tanzhauses nrw, und der Dramaturgin Henrike Kollmar, dem Programmleiter der Bühnen Stefan Schwarz sowie den vielen weiteren hilfreichen Geistern und Händen für ihre wunderbare Gastfreundschaft bei der Planung und Durchführung der Tagung in ihrem Haus. Gedankt sei auch der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für die finanzielle Unterstützung bei der Durchführung der Tagung und der van Meeteren Stiftung für die großzügige Förderung der Druckkosten des vorliegenden Buches. Ein weiterer Dank geht an Maïke Vollmer für deren intensive Mitarbeit bei der Vorbereitung der Tagung, sowie an Anja Gottwald, Alexander John, Sabine Tophofen, Franz Frank, Dominik Maeder, Sven Seibel, Maximilian Linsenmeier und Julia Bee, die hier stellvertretend für alle diejenigen Studierenden genannt seien, ohne deren Engagement und Hilfe die Tagung nicht hätte stattfinden können. Und nicht zuletzt gilt unser herzlicher Dank Ines Disselbrede und Katrin Ullmann, in deren verlässlichen Händen die Erstellung der Druckvorlage lag.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1998): *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin: Merve.
- Agamben, Giorgio (2005): *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond (2005): *Das Entfalten der Emotionen*. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, 51-101.
- Deleuze, Gilles (1994): *Bartleby oder die Formel*, Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld. Zeit geben I*, München: Wilhelm Fink.
- Hansen, Mark B. N. (2004): *New Philosophy for New Media*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München: Karl Alber.
- Stern, Daniel (2007): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta.

GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN. ZWISCHEN KÜNSTLERISCHER PRAXIS UND THEORETISCHER REFLEXION

HENRIKE KOLLMAR

Die Zusammenarbeit vom tanzhaus nrw als Raum der künstlerischen Praxis zeitgenössischer Tanzentwicklung und dem Institut für Kultur und Medien der Heinrich-Heine-Universität als Ort der medien- und kulturtheoretischen Reflexion begann bereits vor einiger Zeit in Form von gemeinsamen Seminaren über zeitgenössischen Tanz. Die Tagung GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN bildet den nächsten Kulminationspunkt in einer Kooperation zweier Institutionen, die sich durch eine interdisziplinäre Herangehensweise gegenseitig Impulse geben, die jeweils eigenen Parameter immer wieder neu zu überdenken.

Die im Tagungstitel formulierte Konzentration auf Film und Tanz stellt bereits die vielseitigen Bezüge bei der Kunstausprägungen in den Mittelpunkt der sowohl künstlerischen als auch theoretischen Reflexion: über das verbindende Element der Geste, die sich in beiden Medien im Spannungsfeld von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit bewegt.

Die Tagung setzte sich aus theoretischen und künstlerischen Beiträgen und sogenannten »Lecture Performances« zusammen. »Lecture Performances« haben sich bereits seit längerer Zeit vor allem im Kontext zeitgenössischer Tanzentwicklung als ein hybrides Format etabliert, in dem sich die enge Verbindung von künstlerischer und theoretischer Reflexion geradezu programmatisch zeigt.

Die Tagung ist eingebettet in das Festival »temps d'images«, das die vielfältigen Verbindungen von Film und Tanz ins Zentrum rückt. Initiiert durch den Kulturkanal ARTE und durch das französische Kunstzentrum La Ferme du Buisson, verbindet das Festival insgesamt 10 europäische und einen kanadischen Partner und findet bereits zum zweiten Mal im tanzhaus nrw als deutschem Partner statt. Der inhaltliche Fokus liegt darin, neuen künstlerischen Strömungen, die durch die Interaktion von Tanz, Film, Theater, Medien- und Performancekunst entstanden sind, eine Plattform zu bieten. »temps d'images«, zu übersetzen mit »Zeit der Bil-

der«, stellt zeitgenössische Kunstentwicklung in den Kontext einer medial geprägten Gegenwart.

Das bedeutet nicht unbedingt nur die Konzentration auf künstlerische Äußerungen, die aus der Synthese neuer medientechnologischer und -ästhetischer Entwicklungen und Tanz entstanden sind. Vielmehr bezieht sich die inhaltliche und formale Konzentration auch auf die wechselseitige Durchdringung und gegenseitige Kommentierung von ästhetischen, gesellschaftspolitischen und mediendiskursiven Tendenzen. So stellt etwa die Tanzperformance *XXL-RE.ENACTMENT* von Micha Purucker, die Teil der Tagung war, künstlerisch Bezüge zu einem medienkritischen Diskurs her: indem der Münchner Choreograf eindruckliche Tanzszenen über die mediale Durchdringung und Prägung unseres Bilderkanons entwickelt – ganz ohne Medien, wie Film oder Videoprojektionen, auf der Bühne zu verwenden.

Die Performance *XXL-RE.ENACTMENT* formuliert durch den Untertitel *PRIVATE GESTURES – PUBLIC SPACE* ihre Bezüge zur Geste und basiert auf Stereotypen unseres kollektiven Bildergedächtnisses aus Pressefotografien, Fernseh- und Filmbildern. Micha Purucker löst Gesten, Positionen und Szenen, die täglich in den Medien eine zweite Realität als eine Art »Neu-Inszenierung«, wie sich »Re-Enactment« in etwa übersetzen lässt, wiedergeben, aus ihren jeweiligen Kontexten und setzt sie in einen anderen Zusammenhang. Micha Purucker erstellt eine Art Typologie aus dem reduzierten Gesten-Repertoire, das in den Medien kursiert und stereotyp eingesetzt wird. Er löst die Gesten aus ihren jeweiligen medialen Kontexten und rückt in seiner Tanzperformance die individuelle physische Präsenz und immanente Logik des Körpers wieder in den Mittelpunkt: »Nie stellt das Bild den Körper still. Der Stillstand gibt die Geste dem Körper zurück«, so die Tanzwissenschaftlerin und Tanzkritikerin Katja Schneider über das Potential des Gestischen in *XXL-RE.ENACTMENT*.¹

Micha Purucker interessiert sich in seinen Choreografien für das Verhältnis der Geste in Bezug zu Stillstand und Bewegung, und für das Verhältnis von Geste und Raum. In der Herauslösung einzelner Bewegungen aus der Amalgamierung von gesellschaftlich geformten und kodierten Gesten und privaten Gesten sucht er nach einer Essenz des gestischen Materials, die den individuellen Körper sichtbar macht und zugleich über ihn hinausweist.

Dieses Spannungsfeld von Individualität und Kontextualität, in der sich die Geste manifestiert, haben auch die beiden »Lecture Performances« von Christine Gaigg und der Künstlergruppe frankfurter küche eindrucksvoll und sinnlich erfahrbar demonstriert.

1 Katja Schneider in: Süddeutsche Zeitung, 08.05.2006.

Etwa wenn die Wiener Choreografin und promovierte Philosophin Christine Gaigg in ihrer ›Lecture Performance‹ den Entstehungsprozess und das künstlerische Konzept ihrer Bühnenperformance TRIKE simultan sowohl als Live-Performance, als auch analysierend vorstellt und somit einen mehrdimensionalen Diskurs eröffnet. In der Repetition, Zerstückelung und durch die sogenannte »Loop«-Technik löst sie gestisches Bewegungsmaterial aus seinen ursprünglichen Zusammenhängen und lenkt den Blick nicht nur auf die Essenz der Geste, sondern auch auf den Gestus des Zeigens.

Die Künstlergruppe frankfurter küche von Katrin Deufert und Thomas Plischke, formuliert in ihrer ›Lecture Performance‹ mittels Filmprojektionen, Text und Choreografie den menschlichen Körper als einen Container, der als eine Projektionsfläche für einen mit Bedeutung aufgeladenen Innenraum steht. Die choreografisch inszenierte Geste wird in diesem von ihnen performativ hergestellten Bedeutungsraum zu einem vermittelnden Element, die zugleich auf sich und über sich hinausweist und eine Narration oder eine Übertragung in eine Lesbarkeit verweigert.

Während der Tagung wurde sinnfällig, welche starken Impulse von der physischen Präsenz des Körpers im Tanz für eine sinnlich begreifbare und buchstäblich körperlich erfasste Reflexion über die Bedeutung des Gestischen ausgehen können. Denn gerade in der Bewusstmachung des Gestischen durch einen ›Gestus des Zeigens‹, der in der aktuellen Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes eine herausragende Position einnimmt, zeigt sich die Aktualität des Tanzes für einen breiter angelegten kunst- und medientheoretischen Diskurs über die Geste.

BILD/BEWEGUNG

DAS MEDIUM DER GESTE

MARIE-LUISE ANGERER

Machen wir uns doch von dieser Vorstellung frei, dass Bilder die Basis des Kinos sind. Das Element des Kinos ist vielmehr die Geste, schreibt Giorgio Agamben in »Noten zur Geste« (vgl. Agamben 1992), wo er den Verlust einer Gesellschaft beschreibt, der ihre Gesten abhanden gekommen sind. Abhanden gekommen ist dieser Gesellschaft jede Form von Natürlichkeit – wie z. B. ein Bein vor das andere zu setzen. Gilles de la Tourette beschreibt schon 1886 akribisch diese Bewegung, bei der die Zehenspitze des linken Beines die Erde berührt und die Sohle des anderen Beines währenddessen – für einen Augenblick – in der Luft hängt, um dann ebenfalls den Boden zu berühren, während das andere Bein nun wiederum... – das war doch Muybridge, denkt man da. Ja, der auch, doch dieser hatte die Bewegungsabläufe schon den Medien überantwortet, um ihnen auf die Schliche zu kommen. Auch Charcot, der ehrgeizige Inszenator hysterischer Symptome, untersucht den hysterischen Bogen als Abfolge kleinster Bewegungen und Veränderungen. Sie alle zergliedern, zerlegen und setzen wieder zusammen, um dem auf die Spur zu kommen, was ein »Bild-in-Bewegung« ist, um »Bewegung als Bild« festzuhalten und sehen zu können, wie bewegt wird, was »Sich-Bewegen« heißt. Charcots theatralische Inszenierungen hysterischer Positionen, Muybridges nackte Frau mit Eimer, Stiegen auf und ab, sein nackter Mann, Schritt um Schritt, und – nun ein Sprung: Zu Chantal Akermans Filmen, in denen sie mit der Kamera langsam über die einzelnen Körper und deren Bewegungen fährt, immer wieder – um die menschliche Existenz ins Bild zu bekommen, ihre Wiederholungen, kleinen Bewegungen, die immer außen vor bleiben. Und schließlich noch ein anderes Feld – im erotischen Film: die Kamera, die versucht, die Augen zu fassen, um in ihnen die Lust des Körpers sehen zu können und seine Ekstase, die das Bild jedoch immer übersteigt.

Bilder rahmen, davon hat Roland Barthes auch bei den Bewegungsbildern des Kinos gesprochen und diese als eine Abfolge von unzähligen Bildern – schnell und hintereinander gereiht – bestimmt. Doch diesen

mechanischen Bilderabfolgen – in einer vorgeschriebenen Zeit, in der das menschliche Auge die einzelnen Bilder nicht sehen kann (jenseits von 18 pro Sekunde¹) – ist immer auch eine andere Zeit eingeschrieben, eine subjektive Zeit, wie es Victor Burgin einmal genannt hat, die psychische Zeit des Betrachters (vgl. Burgin 1996: 216). Diese objektive und subjektive Zeit sind nie deckungsgleich, ständig spielt sich zwischen diesen Zeiten etwas ab, ereignet sich etwas – eine Bewegung. Ein Bewegen.

Der Musiksender MTV hat vor einem Vierteljahrhundert eine Ästhetik der Bilder eingeleitet, der sich weder das Fernsehen noch der Film und die Kunst entziehen können. Heute lässt sich jedoch eine Reaktion gegen die schnellen Bilder, gegen die Überlagerungen von endlosen Bilderschichten, gegen die Auflösung in einem selbst referentiellen Bilder-einerlei beobachten. Die Differenz der Bilder untereinander und diejenige in den Bildern treten in den Vordergrund, um den Fokus auf die »materiale Geste« des Bildes zu richten.

Nicht nur hat die Videokultur durch MTV einen nächsten Schritt in ihrer Entwicklung gemacht und Bild und Sound auf neue Weise verschweißt, auch die Grundlagen ihrer Produktion verweisen auf eine Zäsur, die von diesem Moment an die Bilder und die Töne in eine neue Dimension der Referenzlosigkeit katapultiert haben. Bilder und Töne operieren von nun an im Bereich der Signifikanten, der 0:1-Ketten algorithmischer Rechenoperationen.

Im Sog der Bilder, im Taumel der Bilder – dies waren die gängigen Phrasen, um die neuen Bild-Sound-Welten zu fassen. Heute jedoch sind die Musik und auch die Bilder wieder langsamer geworden, konzentrieren und fokussieren sich auf die Suche nach den Signifikanten ihrer Herkunft, auf die Inszenierung ihrer Strukturen, ihrer spezifischen Sprache. Heute werden die Bilder also weniger *gezappt* und eher wieder *gezoomt*, und zwar so lange gezoomt (wiederholt, verdünnt, gegeneinander geschoben) bis schließlich nicht mehr als ihre pure Materialität zu sehen ist. Diese Spuren einer ersten Differenz der Erinnerung werden zum Ausgangspunkt neuer Filme, neuer Bilder: Rahmen, Farben, Diegese, Gestik und Plot werden in ihrer Stofflichkeit als Verfahrensweisen von Bild- und Soundproduktion entdeckt und verwendet.

1 Der Biologe Jakob von Uexküll geht in seiner Theoretischen Biologie (1928) von einer 1/18 Sekunde aus, die dem Menschen entgeht: 18 Stöße in einer Sekunde werden als gleichmäßiger Druck empfunden, 18 Luftschwingungen in einer Sekunde als einheitlicher Ton gehört, usw. Vgl. Rieger 2003: 183

Drei dieser Verfahren sollen im Folgenden beschrieben werden:

1. Peter Tscherkasskys *Verroh-materialisierung* des Films
2. Rolf Walz' Psychogenese filmischer Gestik als *tableau photographique*
3. Martin Arnolds Spiel von *Repetition als Iteration* filmischer Bewegungen

Bild und Sound stellen das Reale nicht dar, fangen es nicht ein, sondern Bild und Sound produzieren ihre Realitäten und geben damit den Blick auf eine neue »Ontologie des bewegten Bildes« frei: Im Unterschied zu der Zeit vor MTV kreieren die Bilder heute das Reale der Realität. Zeit also, sich diesem Realen, das nach Jacques Lacan für die Realität konstitutiv ist, in dieser jedoch nicht aufgeht, zuzuwenden.

VERROH-MATERIALISATION

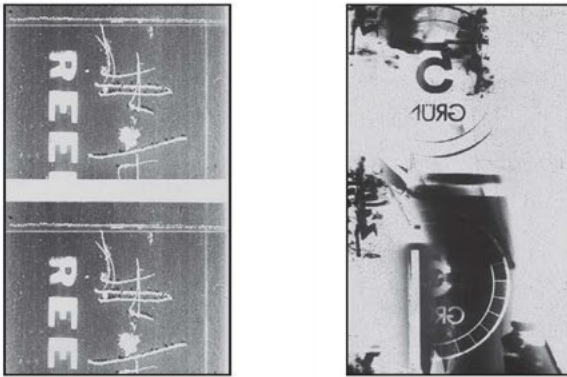


Abb. 1, 2: *INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE* (2005, 17 min)

In dieser im Jahr 2005 beim Filmfestival in Cannes vorgestellten 17-minütigen Filmarbeit gibt es einen, wie es in der Beschreibung von Peter Tscherkassky heißt,

»rasch identifizierbaren Helden. Unbedarf marschiert dieser eine Straße entlang, bis er sich plötzlich den grausamen Launen einiger Betrachter sowie des Filmemachers ausgeliefert sieht. Zwar wehrt er sich heldenhaft, wird aber dennoch an den Galgen geknüpft, wo er den Filmtod in Gestalt eines Filmrisses stirbt. Daraufhin stürzt unser Held in den Hades, ins Reich der Schattenwesen. Hier, im Untergrund der Kinematographie, begegnet er einer Unzahl an Instruktionen, mittels derer im Kopierwerk sämtlichen filmischen Schattenwesen ihre

Existenz ermöglicht wird. Anders gesagt: Unser Held begegnet den Bedingungen seiner Möglichkeit, den Bedingungen seiner eigenen Existenz als eines filmischen Schattenwesens.« (Tscherkassky)

IL BUONO, IL BRUTO E IL CATTIVO (1966) von Sergio Leone, der Italo-Western schlechthin, stand Pate für den Versuch Tscherkasskys, das Kino »als solches zu finden« (Möller). Von den ZWEI HALUNKEN (wie der Film auf deutsch heißt) ist in INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE nur mehr einer übrig geblieben, der sich auch nicht mehr mit Halunken seiner Art streitet, sondern – weitaus existenzieller – mit der Folie seiner Existenz. Der Western verwandelt sich in diesen 17 Minuten in eine griechische Tragödie, bei der der Protagonist der wahren Bedingung seiner Präsenz/Existenz ins Angesicht schauen muss – und daran zerbricht. Niemand hält dem Blick des Realen stand, der durch das Licht und den Sound als Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« zurückgeschmettert wird.² Filmische Narrative, die diese Tragödie wieder und wieder erzählen, kitten immer schnell, wenn der Riss durch das Cogito,³ wie es bei Jacques Lacan heißt, aufzutauchen droht – und schicken sofort ein weiteres Bild hinterher. Tscherkassky aber lässt den Riss auftauchen. Er hantiert medientechnisch mit der fragilen humanen Existenz, die verzweifelt den Stationen eines Films zu folgen versucht, um wenigstens im Bild ihrer selbst sagen zu können: Sieh, das bin ich ... gewesen.

Als das filmische Bild durch MTV und seine Videos seine unangefochtene Position zu verlieren drohte, hat Tscherkassky einen Weg gesucht, der dem Film eigenen (Material-)Bewegung jenseits von Narration, Schnitt und Zuschauer nachzugehen: Mit Super-8, einem Mikroskop gleich, unter die Haut des filmischen Bildes zu gelangen, bis das Filmkorn sich auflöst, mit Filmstreifen in 16 oder 35 mm sich vorwärts zu tasten zu einer Struktur und diese reflektierend aufzunehmen, aber auch den Fotoapparat einzusetzen (z.B. bei der Arbeit PARALLEL SPACE: INTERVIEW, 1992⁴) und damit aufzuzeigen, nicht nur, was ein Bild ist,

- 2 Lacans berühmtes Beispiel vom Fischerjungen Petit-Jean, der Lacan darauf aufmerksam macht, dass die im Lichte glitzernde Sardinenbüchse ihn nicht sehen kann, obwohl er sie sieht. »Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht.« Lacan schlussfolgert aus dieser Begegnung: »Ich fiel aus dem Bild heraus/je faisais tant soit peu tache [ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.« (Lacan 1987: 101f.)
- 3 »Die fundamentale Beziehung des Menschen zu [der] symbolischen Ordnung ist ganz genau jene, die die symbolische Ordnung selbst begründet – die Beziehung des Nichts-Seins zum Sein.« (Lacan 1991: 390)
- 4 Weitere Arbeiten von Peter Tscherkassky (Auswahl): TABULA RASA (1987/89, 16mm (S 8 blow up), 17min02 sec, Farbe & s/w, Ton) PARALLEL

sondern wie ein Bild zum Bild wird, zur Bild-Krise einen filmischen – einen »meta-cinematischen« – Kommentar zu artikulieren.

Tableau Photographique



Abb. 3, 4: Detailansichten: *RE-CONSTRUCTION* | *EXISTENZ* [David Cronenberg] und *RE-CONSTRUCTION* | *MULHOLLAND DRIVE* [David Lynch] (2005)

Der »meta-cinematische« Kommentar wird in Rolf Walz' *BildFilm*-Arbeiten zu einem tiefenstrukturellen Puzzle.

Nachdem der Künstler zunächst mit dem Fotoapparat aus dem Kino-raum heraus einzelne Bilder des laufenden Films auf der Leinwand festgehalten hatte (um diese in FilmBücher⁵ umzusetzen), werden nun mit den Mitteln der digitalen Bilderzeugung des Rechners die Screenshots hergestellt, um die Kadrierung des Films zu sprengen und die Bewegung der Filmbilder zum Stillstand zu bringen. Die Linearität der Filmerzählung erfährt eine tiefenstrukturelle Neuordnung – aus den Filmbildern wird ein »tableau photographique«, das die These Henri Bergsons vom Wiedererinnern von Bildern in seiner Genese vorführt. Bergson hat die Welt als Bild verstanden, in dem wir uns – selbst ein besonderes Bild – bewegen. »Es gibt«, schreibt er, »keine Wahrnehmung, die sich nicht in Bewegung fortsetzt« (Bergson 1991: 84f.). Doch genau dieses Moment der Noch-nicht-Bewegung – das Intervall, das Bergson zwischen der einen Bewegung und der anderen Bewegung setzt – hat Gilles Deleuze in seinem Kinobuch *BEWEGUNGS-BILD*, *KINO 1* als das Moment des Affekts bezeichnet. Dieser zeigt eine Bewegung an, die noch nicht Aktion ist.

SPACE: INTER-VIEW (1992, 16mm, 18 min 20 sec, s/w, Ton) HAPPY-END (1996, 35mm (S 8 blow up), 10 min 56 sec, Farbe & s/w, Ton) OUTER SPACE (1999, 35mm CinemaScope, 9 min 58 sec, s/w, Ton) DREAM WORK (2001, 35mm CinemaScope, 11 min, s/w, Ton) Für weitere Projekte siehe <http://www.tscherkassky.at>

- 5 Rolf Walz: *Grundlagen der Mutationsforschung* (80 S.; 36 s/w-Abb. & 36 bedruckte Folien, 120 Ex.; 23 x 20 cm, Köln 1987).

»Der Affekt ist das, was das Intervall in Beschlag nimmt, ohne es zu füllen oder gar auszufüllen. Er taucht plötzlich in einem Indeterminationszentrum auf, das heißt in einem Subjekt. [...] Es gibt also eine Beziehung des Affekts zur Bewegung im allgemeinen, [...] aber gerade hier, im Affekt, hört die Bewegung auf« (Deleuze 1989: 96f.).

Deleuze überantwortet damit den Affekt dem technischen *Procedere*, um von hier aus – wie als Klammer – das Subjekt, den Betrachter zu packen. Rolf Walz skelettisiert die Bilder eines Filmes, was deren Farben, Bewegung und Rahmung betrifft, er schält sie immer wieder, bis am Ende eine Geste sich zeigt, die den rasenden Stillstand des so entstandenen »tableaus« zusammenhält.⁶ Und kurz vor dem Sagbaren das zeigt, was nicht sagbar ist. »Die Geste steht hier für ein verkörpertes, adressiertes, je konkretes Sagen, das jedem gesagten Gehalt vorausgeht. In der Geste eröffnet sich allererst die Möglichkeit einer Kommunikation; in der Geste [...] gibt sich die Sprache.« (Hetzel 2004)

Wenn Tscherkassky die verschweißte Naht des Subjekts als Filmstreifen abrollen lässt, dann begegnet dem Betrachter von EXISTENZ und MULHOLLAND DRIVE der eingefangene, aufgehaltene Affekt, das Noch-nicht seiner Entladung.⁷ Tscherkasskys Filme und Walz' FilmBilder operieren dennoch nicht im Sinne der Bergsonschen Körpererinnerung (vgl. Bergson: 85), sondern stärker nach dem Prinzip des Freudschen Fassadenanbaus. Doch während bei Tscherkassky die Fassade filmisch aufgerollt wird, kann ihr Anbau bei Walz verloren gehen. Diesen Fassadenanbau hat Freud in der *Traumdeutung* als vierten Mechanismus der Traumarbeit (nach der »sekundären Bearbeitung«, der »Verschiebung« sowie der »Verdichtung«) bestimmt. Dabei spielt er auf den Umstand an, dass wir uns beispielsweise im Traum ärgern, uns aber auch im Traum des Traums versichern. Für Freud ist damit eine psychische Funktion im Spiel, die sich vom wachen Denken nicht unterscheidet. Diese zensierende Instanz schaltet etwas in den Traum ein, vermehrt diesen sozusagen – daher der Begriff des »Fassadenanbaus«. Der Traum wird dabei auf solche Weise umgeschrieben, dass er dem Träumer nachvollziehbar wird und sinnvoll erscheint. Doch schaut man sich das wache Denken an, so

6 Von gesamten Einzelbildern, aus denen der jeweilige Film besteht, hat Walz für die Fotoarbeiten RECONSTRUCTION/MULHOLLAND DRIVE jeweils 36 Screenshots ausgewählt (kondensiert). Beide Arbeiten sind hier als Detail abgebildet.

7 Weitere von Walz bearbeitete Filme sind u.a.: INVASION OF THE BODY SNATCHERS, STARSHIP TROOPERS, STRANGE DAYS, TOKYO MONOGATARI, TOUCH OF EVIL, VILLAGE OF THE DAMNED. Für weitere Arbeiten und Projekte siehe <http://www.rolfwalz.net>

agiert dieses eben wie die »sekundäre Bearbeitung«: »In dem Bestreben, die gebotenen Sinneseindrücke verständlich zusammenzusetzen, begehen wir oft die seltsamsten Irrtümer oder fälschen selbst die Wahrheit des uns vorliegenden Materials.« (Freud 1972: 480)

Cinemnesis



Abb. 5, 6: *PASSAGE À L'ACTE* (1993, 12 min), *ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY* (1998, 15 min)

Das Kino Hollywoods ist ein Kino des Ausschlusses, der Reduktion, sowie der Verdrängung und Unterdrückung. Immer ist noch etwas anderes im Spiel, was dargestellt ist und doch nicht ins Bild darf. Auf dieses Verbotene oder Verdrängte, auf dieses Unheimliche konzentriert sich Martin Arnold in seinen Montage-Schnitt-Film-Arbeiten, um es, ganz im Sinne der Freudschen Analyse, durch Wiederholung und Durcharbeiten bewusst zu machen.

Wiederholen ist ein Zwang, der darauf verweist, eine unsichtbare Linie nicht zu überschreiten. Eine Tür ist geschlossen, wenngleich keine da ist. In *PASSAGE À L'ACTE* (1993, 16mm, s/w, 12 min) entwickelt eine solche Tür (die da ist, obgleich unbedeutend) ein derartiges Eigenleben, einen solchen Eigenrhythmus, dass sich mit ihr die aufgestaute Aggression der Situation »Eine-Familie-sitzt-am-Tisch« ausagiert.

Zusammen mit *PIÈCE TOUCHÉE* (1989, 16mm, b/w, 16 min) bilden *ALONE* und *PASSAGE À L'ACTE*⁸ eine Trilogie dieses Zwangs zur Wiederholung. Dirk Schaefer spricht im Zusammenhang mit *ALONE* von »Einzellern«, die bei der Sezierung der Filmbilder zum Vorschein kommen, um sich mit ihrem »Cloning« zu »monströsen Doppelgängern« aufzublähen (vgl. Schaefer). Die Mittel, die Arnold verwendet um die Wiederholung als solche zu inszenieren – Stottern, Stocken, Murren, Schreien, Mimik, Gestik, Blicke – sind auch jene, die Jacques Derrida und Julia Kristeva für die Sprache und ihre semiotische Materialität benannt ha-

8 Für weitere Projekte und Arbeiten siehe <http://www.r12.at/arnold>.

ben. Derrida hat besonders das »Versagen«, die »Fehlleistungen« der Sprache als ihr eigentliches Charakteristikum benannt,⁹ und Kristeva hat die »poetische Revolution der Sprache« (Kristeva 1978) dem Einbruch des Semiotischen zugesprochen, jenem Rauschen, Flüstern, Stocken, Ringen, das die Literatur als ihre Körpersprache auszuspielen imstande ist. Wie jedoch die Arbeiten von Martin Arnold belegen, besitzen auch die Bilder dieses Vermögen.

Das Reale der Bilder

Katherine N. Hayles hat den Basismechanismus der digitalen Algorithmen als »flickering signifiers« (Hayles 1999) im Unterschied zu den »floating signifiers«¹⁰ benannt. Die Ersten agieren mit pattern/randomness, mit zufälligen und willkürlichen Mustern, während die von Ferdinand de Saussure erstmals benannte Signifikantenkette (die vor allem mit Jacques Lacans endlosem Spiel der Signifikanten erst richtig bekannt wurde) mit der Differenz von an- und abwesend funktioniert bzw. ihre Wertigkeit erhält.

Diese generalisierende und starre Trennung von modernen und postmodernen (oder postmedialen) Bildern hilft nicht weiter und macht klar, dass Bilder sich verweigern in Schablonen gepresst zu werden. Aus Filmbildern werden tableaux, aus Negativfotos neue Filme, aus anderen Filmbildern wiederum verschwinden die Personen, hinterlassen jedoch ihre Spuren im Bild (wie in Martin Arnolds *DEANIMATED*, 2002). Filmbilder werden digitalisiert, digitale Bilder wieder schmutzig gemacht (was Laura Marks einmal als »analog nostalgia« (Marks 2002) bezeichnet hat), Filmstreifen werden geschnitten, zerrissen, montiert, Szenen seziiert und geklont (filmisch und digital – bei allen drei Künstlern).

So kann dem Zapping des Fernsehens und dem Surfen im World Wide Web das Zooming, das Insistieren und Beharren, der Blick aufs Material und dessen Schichten entgegengesetzt werden. Interessanterweise beziehen sich alle drei Künstler, unterschiedlich explizit, auf psychoanalytische Theoreme, um die je eigenen Verfahrensweisen zu beschreiben. Verfahrensweisen, die, wie die Psychoanalyse, den Finger darauf legen, was nicht funktioniert, sondern Projektion, Phantasma und Symptom

9 Jacques Derridas Auseinandersetzung mit John Searle (vgl. Derrida 1988)

10 Flickering vs. floating signifiers beziehen sich auf die jeweils unterschiedliche Differenzproduktion. Während flickering mit dem Aufflackern zufälliger Muster operiert, beziehen die floating signifiers, also die fließenden Signifikanten, ihre Wertigkeit aus ihrer Stellung innerhalb der Kette der Signifikanten.

sind? Die eher beruhigende Funktion der zappenden Bilder steht den zoomenden Verfahren gegenüber, die sich dem phantasmatischen Kitt verweigern und auf dem Spalt, dem Riss, der Wiederholung als Zwang und dem erstarrten Affekt beharren.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1992): »Noten zur Geste«. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): Postmoderne und Politik, Tübingen: edition diskord, S. 97-102.
- Bergson, Henri (1991): Materie und Gedächtnis, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Burgin, Victor (1996): In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): »Signatur Ereignis Kontext«. In: Randgänge der Philosophie, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein.
- Freud, Sigmund (1972): Die Traumdeutung, Studienausgabe Bd.II., Frankfurt am Main: Fischer.
- Hayles, Katherine N. (1999): How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hetzel, Andreas (2004): »An den Grenzen der Sprache. Anmerkungen zum Verhältnis von Geste, Stimme und Schrift.« In: Grenz//Gänge. Kultur – Medien – Ökonomie. 6. interdisziplinäre, internationale Graduiertenkonferenz an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg
- Kristeva, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques (1991): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Marks, Laura U. (2002): Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Möller, Olaf: Licht und Ton Filme, <http://www.tscherkassky.at>, Stand: 05.09.2006.

Rieger, Stefan (2003): Kybernetische Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schaefer, Dirk: Synopse von Alone, http://www.filmvideo.at/filmdb_display.php?id=717&len=de, Stand: 03.09.2006.

Tscherkassky, Peter: Instructions for a Light and Sound Machine, <http://www.tscherkassky.at>, Stand: 05.09.2006.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 2: Tscherkassky, Peter (2005): Instruction for a Light and Sound Machine.

Abb. 3: Walz, Rolf (2005): Re-Construction/Existenz [David Cronenberg].

Abb. 4: Walz, Rolf (2005): Re-Construction/Mulholland Drive [David Lynch].

Abb. 5: Arnold, Martin (1993): Passage a l'Acte.

Abb. 6: Arnold, Martin (1998): Alone. Life wastes Andy Hardy.

›SO WIRD ES SCHLIESSLICH DEIN BILD SEIN, DAS
FÜR DICH TANZ‹.

THEORIEGESCHICHTLICHE KONZEPTE EINER
INTERART-POETIK VON FILM UND TANZ

KRISTINA KÖHLER

Dass künstlerischer Tanz im 20. Jahrhundert längst nicht mehr nur im Theaterdispositiv oder in vergleichbaren theatralen Aufführungszonen stattfindet, sondern dass Medien und insbesondere Medien bewegter Bilder zu einem Ort des Tanzes werden können, verhandeln Film- und Tanztheoretiker spätestens seit der Erfindung des Kinematographen. Während die Filmwissenschaften Tanz zumeist als Motiv ›im‹ Film hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung für die narrative Ebene untersuchen (vgl. z.B. Krah 2003), verhandelt der Diskurs von Tänzern, Choreographen und Tanztheoretikern wiederum vornehmlich den Medien-sprung vom leibhaftigen, präsentischen Bühnentanz zum reproduzierten, technischen Bewegungsbild (vgl. z.B. Jordan/Allen 1993; Brooks/Rosiny 1991; Barzel 1965).

Diese beiden zumeist getrennt voneinander verlaufenden Diskurse kreuzen sich in einer Reihe von Konzepten, die unter so illustren und schillernden Neologismen wie *choreo-cinema*, *cinedance*, *ciné-choreography*, *film dance* bzw. *Filmtanz*, *Kamera-Choreographie*, *chorégraphie*, *cameragraphy* bis hin zum *Videotanz* die Annahme artikulieren, Film und Tanz könnten oder müssten eine besonders »innige Freundschaft«, so der Filmkritiker Konrad Karkosch (Karkosch 1952: o. S.), miteinander eingehen. Neben Karkosch haben sich seit den 1920er Jahren Tanz- sowie Film-Autoren zumeist in kürzeren Zeitschriftenartikeln und programmatischen Aufsätzen daran versucht, eine solche Fusionsästhetik von Film und Tanz einzufordern und zu entwerfen. Hier artikuliert sich ein Verhältnis von Film und Tanz, das in dem flottierenden Zwischenraum filmischer Abbildung ›von‹ Tanz und der Selbstinszenierung der filmischen Mittel ›als‹ Tanz nicht mehr klar festzuzurren ist. Konzepte von Film- bis zum Videotanz, so meine ich, streben genau diese Doppelung an: Wie kann der gefilmte Tanz das Filmbild so affizieren, dass das bewegte Bild selbst einen Tanz produziert, einen Tanz, der ihm

das bewegte Bild selbst einen Tanz produziert, einen Tanz, der ihm also zugleich innerlich und äußerlich ist? Und: Mit welchen Denkmodellen ist einem solchen unscharfen Verhältnis an der Schnittstelle von Film und Tanz noch theoretisch nachzukommen?

Damit widmet sich dieser Beitrag weniger den filmischen Umsetzungen einer solchen Interart-Ästhetik von Film und Tanz, wie sie beispielsweise im Musical- und Revuefilm, in experimentellen Filmpraktiken der 1940er bis 1960er Jahre oder auch im Videotanz seit Ende der 1970er Jahre realisiert worden sind. Vielmehr sollen hier aus filmtheoriegeschichtlicher Perspektive jene theoretischen Konzepte befragt werden, die jeweils auf eigene Art und Weise eine intermediale Poetik von Film und Tanz entwerfen und diskursivieren, somit zugleich deren Kritik-, Rezeptions- und Theoriegeschichte bilden. Die sehr heterogenen Konzepte von *choreo-cinema*, *cinedance* und *Filmtanz* möchte ich als ein vielstimmiges Diskursfeld oder, einem Konzept Laurent Guidos folgend, als einen »espace théorique« (Guido 2007: 11) untersuchen, in dem sich verschiedene Diskurslinien artikulieren, sich kreuzen, sich widersprechen, um anhand dieses Spannungsfeldes zentrale mediale Problematiken eines Zusammentreffens von Film und Tanz zu verhandeln. Das Diskursfeld um Begriffe wie *choreo-cinema* und *cinedance* scheint die mediale Verschränkung von Film und Tanz, so die Hypothese meines Beitrags, insbesondere über die Problematik der medialen Repräsentationsleistung des Films zu verhandeln. Wie ich im Folgenden anhand dreier Konzepte einer intermedialen Durchdringung von Film und Tanz aus den 1950er und 1960er Jahren freilegen möchte, scheinen sich solche Modelle wesentlich über die Infragestellung repräsentationalistischer Darstellungsverhältnisse sowie über deren Erweiterung durch performative Strategien einer tänzerischen Medialität zu konstituieren.

Wenn man das Verhältnis von Film und Tanz ausgehend vom sprachlichen Diskurs erkunden möchte, so ist dabei fortlaufend mitzureflektieren, dass sich eine solcherart geäußerte Interart-Poetik unter den spezifischen Bedingungen ihres sprachlich-begrifflichen Diskurses herausbildet. Dabei erweisen sich Begriffe wie »Tanz« oder »Choreographie« im Sprechen über Film als äußerst unzuverlässige Indikatoren für Tanz »im« Film. In seiner fast schon sprichwörtlich gewordenen Nicht-Diskursivität wird der Tanzbegriff in Filmtheorien und -kritiken nicht selten zu einer generalisierten Bezeichnung des Nicht-Benennbaren, dessen, was jenseits des Begrifflich-Verständlichen liegt. So beschreibt Jean-Paul Fargier den Tanzbegriff gewissermaßen als sprachliche »Notlösung« für den Filmkritiker: »Soudain dans un film, on ne sait plus comment nommer ce qui advient, sinon en disant que c'est de la danse« (Fargier 2005: 67). Filmtänzerische Konzepte bewegen sich von Anfang

an in jenem aporetischen Spannungsfeld, welches ein Phänomen diskursiv zu erfassen versucht, das einen Grenzbereich exploriert, der mit sprachlich-begrifflichen Kategorien nicht einholbar ist. Damit verorten sich Konzepte wie *choreo-cinema* und *Filmtanz* in der Nähe von Momenten des subjektiven Kunsterlebens, »die gerade durch einen semantischen blinden Fleck, einen unaufgeklärten Bedeutungsrest faszinieren« (Bolz 1992: 20), sich über eine intuitive Rhetorik des Unsagbaren kommunizieren, wie das z.B. auch beim Aurabegriff Walter Benjamins oder dem *punctum* bei Roland Barthes der Fall sein mag. Interessanterweise reflektieren zahlreiche Autoren dieser theoriegeschichtlichen Diskurslinie den konstitutiven Charakter ihres Sprechens mit. So beginnen zahlreiche Texte mit der paradoxen Feststellung: eine intermediale Durchdringung filmischer und tänzerischer Prinzipien gebe es eigentlich (noch) nicht oder habe sich in der Filmpraxis noch nicht durchsetzen können. »The fact is that nobody has yet made a purely balletic film – the kind of film we think of when we consider the use of *ciné-choreography*« (Coton 1948: 31), schreibt beispielsweise der Kritiker A. V. Coton 1948. Und auch die Filmemacherin Maya Deren muss mit Blick auf die bisher realisierten Tanzfilme ernüchtert feststellen: »Das übliche unbefriedigende Resultat ist weder Fisch noch Fleisch – es ist weder guter Film noch guter Tanz« (Deren 1995: 88). Trotz des häufigen Vorkommens von Tanz im Film, welches die verschiedenen Autoren immer wieder durch einen inventarisierenden Blick auf eine Vielzahl von Filmbeispielen (vgl. z.B. Arroy 1926; Coton 1948; Karkosch 1983) oder durch einen Verweis auf entsprechende Tanzfilm-Kataloge (vgl. Martin 1946) zu belegen suchen, scheinen die Möglichkeiten einer intermedialen Verbindung von Film und Tanz, die den beiden Künsten seit Aufkommen des Kinetographen prophezeit wird (vgl. z.B. Tedesco 1923: 6), noch nicht ausgeschöpft. Durch diese Diskrepanz von filmtänzerischem Diskurs und seiner unzureichenden filmpraktischen Umsetzung, so die Sorge einiger Autoren, laufe wiederum ihr Sprechen Gefahr, als referenzloser Diskurs an Glaubwürdigkeit und Nachhaltigkeit zu verlieren. So befürchtet Coton, dass konventionelle Ballett-Filme wie *THE RED SHOES* (USA, 1948, Powell/Pressburger) sein Konzept *cinéchoreographie* als »merely a cliché in the mouths of film publicity writers« (Coton 1948: 30) diskreditieren könnten. Damit erkennen die Autoren nicht nur den performativen Charakter ihres Sprechens, sondern markieren die von ihnen entworfenen Modelle als einen theoretischen Möglichkeitsraum filmtänzerischer Praktiken, der sich vor deren filmischer Umsetzung artikuliert. Die Möglichkeit eines »*avènement futur de la Danse véritable au cinéma*« (Tedesco 1923: 10) wird visionär in die Zukunft projiziert; so betitelt z.B. Gardner Compton seinen Artikel bezeichnenderweise »Film Dance and Things to

Come« (vgl. Compton 1968), wie auch der Untertitel von Cotons Artikel auf die »prospective use« (vgl. Coton 1948) seines *ciné-choreography*-Konzepts verweist.

***Choreo-cinema* als Gegenentwurf zu Tanzfilmen mit dokumentarischer und archivarischen Funktion (Allegra Fuller Snyder)**

Wenn die manifestartigen Forderungen nach einer besonderen Verbindung filmischer und tänzerischer Darstellungsmittel vor allem als Gegenentwurf zu bestehenden Praktiken der Tanzverfilmungen artikuliert werden, so scheinen sich diese vor allem gegen »rein« reproduzierende Aufzeichnungen eines originären Tanzereignisses mit dokumentarischer und archivarischer Funktion zu richten. Eine solche Gegenüberstellung wird beispielsweise in der Typologisierung verschiedener Arten von Tanzfilmen deutlich, die die Tanzwissenschaftlerin Allegra Fuller Snyder im Jahr 1965 vorstellt und die bis heute eine gewisse Gültigkeit (beispielsweise für die Kategorisierung bei Tanzfilm-Festivals, vgl. Rosiny 1999) bewahrt hat. In ihrem Artikel »Three kinds of Dance Films« in der US-amerikanischen Zeitschrift »Dance Magazine« unterscheidet Snyder je nach intendiertem Verwendungszweck der Filmaufnahmen drei verschiedene Arten von Tanzfilmen. Die erste Kategorie, der Notationsfilm, hat für Snyder eine mnemotechnische, den schriftlichen Notationssystemen von Tanz vergleichbare Speicherfunktion: mit der Filmkamera wird die Choreographie möglichst präzise und vollständig aufgenommen, um so spätere Analysen und Rekonstruktionen der Bewegungsabfolgen zu ermöglichen. Als zweite Kategorie differenziert Snyder den *documentary film* – im Sinne einer Bühnenaufzeichnung –, der eine im Theaterdispositiv stattfindende Tanzaufführung an die Mit- und Nachwelt weitergeben soll. Zweck der filmischen Aufzeichnung ist hier »to capture the essence of the choreographer's intend, to document the work as it is performed in order to build our literature and carry these works of art to the student or the public, present or future« (Snyder 1965: 39). Während die ersten beiden Kategorien von Tanzfilmen das Zusammentreffen von Medientechnologie und menschlichem Körper unter dem Paradigma des Mediums als Speicher- und Übertragungstechnik verhandeln, entwirft Snyder unter dem Neologismus *choreo-cinema* – einer offensichtlichen Kombination der Wörter *choreography* und *cinema* – eine mediale Funktion des tänzerischen Films, die nicht mehr als sekundäre Aufzeichnung der Darstellung eines profilmischen Tanzereignisses verpflichtet ist. Vielmehr kon-

zipiert Snyder die Fusion von Film und Tanz als einen Ort, an dem ein schöpferisches Potenzial freigesetzt wird, das die jeweiligen Möglichkeiten der Einzelmedien transzendiert: »In choreo-cinema the film-maker and the choreographer work together to create something which could not exist without the fusion of the two arts« (Snyder 1965: 34).

Mit der Gegenüberstellung der reproduktiven Funktionen des Filmmediums in den Notationsfilmen und Bühnenaufzeichnungen und den in *choreo-cinema* angedeuteten schöpferischen Möglichkeiten des Films spiegelt Snyders Tanzfilm-Typologie die zentrale Debatte klassischer Filmtheorien wider, wie sie auch Jerome Delamater in der Begegnung von Film und Tanz angelegt sieht: »The problems inherent in filmed dance are, in a sense, a microcosm of the disagreements among film theorists. Film is a re-producing agent according to Siegfried Kracauer and André Bazin; film is primarily a manipulating medium according to Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Sergei Eisenstein, and others.« (Delamater 1981: 5)

Insofern Allegra Fuller Snyder die Unterscheidung von *choreo-cinema* und repräsentationalen Tanzverfilmungen unterschiedlichen Gebrauchshorizonten zuschreibt (vgl. Snyder 1965: 39) bzw. als rein stilistische Differenz verhandelt, können reproduzierende sowie künstlerische Funktionen der Tanzfilme vergleichsweise konfliktlos in ihrer Typologie koexistieren. Als unterschiedliche mediale Inszenierungen sind die verschiedenen filmischen Bearbeitungsmöglichkeiten in Snyders Typologie gegeneinander austauschbar und können als Derivate desselben originären Tanzes drei mögliche filmische Variationen darstellen: »all three kinds of film could be made of the same dance« (Snyder 1965: 39).

Tanz im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Problematischer wird die Frage nach der Möglichkeit der Tanzverfilmung bei Autoren, die die Trennlinie von repräsentationalen Tanzverfilmungen und ihren Forderungen nach einer Fusionsästhetik von Film und Tanz nicht als formale, sondern als medienontologische Differenz konzipieren und von einer wesentlichen Unvereinbarkeit von Film und Tanz ausgehen: »There seems to exist a basic contradiction between the two plastic arts of stage and screen, which cannot be solved by technique only.« fasst Agnes Bleier-Brody (Bleier-Brody 1968) die Haltungen verschiedener Autoren des Tanz- und Filmbereichs für den UNESCO-Katalog zusammen.

Damit scheinen Forderungen nach einer intermedialen Ästhetik von Film und Tanz auch den Topos einer Entgegensetzung von Aufführung und Aufzeichnung aufzurufen, wie ihn Gabriele Brandstetter diagnostiziert. In einer Diskurstradition, die den Tanz als »essentialisierte Form für das Ephemere schlechthin reklamiert«, beobachtet Brandstetter (Brandstetter 2005: 203) eine »Emphasisierung von Aufführung, der gegenüber die Aufzeichnung sekundär ist« (Brandstetter 2005: 199), eine Hierarchisierung des ephemeren Bühnenerignisses gegenüber seiner medial reproduzierten Festschreibung. Vor dem Hintergrund eines Tanzverständnisses, das sich wesentlich über die präsentische Leibhaftigkeit des Tänzers sowie über das Aura generierende Theaterdispositiv konstituiert, gerät die filmische Aufzeichnung von Tanz in den quasi-moralischen Verdacht, eine wesenhafte Transformation am Tanz vorzunehmen. Dies veranschaulichen neben der konsequenten Weigerung einiger berühmter Choreographen wie Isadora Duncan und Vaslav Nijinsky, ihre Tänze der Kamera preiszugeben, beispielsweise auch die erschütterten Kommentare zu den Filmaufnahmen der berühmten Ballerina Anna Pawlowa aus den 1920er Jahren, die nicht einmal einen Bruchteil der auratischen Bühnenpräsenz der legendären Tänzerin einzufangen vermögen, schlimmer noch: dem Bühnendispositiv entrissen, wirkt die *grande dame* des Balletts geradezu lächerlich: »[...] audiences unfamiliar with the art of ballet laugh at these films, at the jerky images of the lady with the big feet standing on pointe, pulling the »petals« of her skirt up over her head to represent a California puppy« (Turnbaugh 1970: 18). Gerade die technischen Medien, deren Bilder sich ohne menschlichen Eingriff gleichsam »selbst« zu produzieren scheinen, stehen für Tänzer und Choreographen unter dem ontologisierten Verdacht, die Übertragung des Tanzes nur unvollständig, als Substraktion oder gar Negation des Tanzes leisten zu können. So »stellen Fotografie und Film als künstliche Medien das Naturhafte, Authentische des Tanzes und als Reproduktionsmedium die Einzigartigkeit des tänzerischen Originals in Frage« (Klein 2000: 7). Die Erkenntnis, dass die technische Reproduktion eines Kunstwerkes dieses einer qualitativen Transformation seines »innersten Kerns« aussetze, verhandelt Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz von 1936 (vgl. Benjamin 1963: 23) über eine Reihe dichotomischer Gegenüberstellungen von Original und Reproduktion, Dauer und Flüchtigkeit, Ferne und Nähe. Auch in Benjamins Denkmodell führt die filmische Reproduktion als Herauslösung des Tanzes aus dem Aura generierenden Theaterdispositiv (vgl. Benjamin 1963: 12) sowie die Ablösung des Tanzes von der Leibhaftigkeit des Tänzers (vgl. Benjamin 1963: 27) gleichsam »automatisch« zu einer Entauratisierung des aufgeführten Tanzes. Aber schon bei Benjamin klingt die Möglichkeit an, den Verfall der Aura nicht

als endgültigen Verlust zu betrachten. Neben externen Aura-Zuschreibung über den Starkult (vgl. Benjamin 1963: 28) und die sakralisierende Rhetorik der frühen Filmtheorie (vgl. Benjamin 1963: 23) könnten die neuen kinematographischen Bilder Benjamin zufolge *eigene* ästhetische Effekte wie z.B. den *Chock* produzieren (vgl. Benjamin 1963: 39; vgl. z.B. auch Lehmann 2003).

Vor dem Hintergrund dieser hier nur flüchtig skizzierten Lesart von Benjamins Annahme einer möglichen Reauratisierung mit den Mitteln der Reproduktionstechnik, lassen sich auch Konzepte wie *choreo-cinema* und *film dance* als auf den ersten Blick aporetische Versuche lesen, dem durch die filmische Reproduktion herbeigeführten Auraverlust des Tanzes durch filmische Mittel (wiederum) entgegenzuwirken. »Es ginge darum«, so formuliert Gabriele Brandstetter ganz ähnlich,

»einen solchen Versuch einer Kunst der Aufzeichnung als ein paradoxes Unternehmen aufzufassen und in Gang zu setzen: [...] eine Transkription, die auch zu erkennen gibt, dass eben dieser gestaffelte Prozess der Nachträglichkeit in der Aufzeichnung nicht etwa einen Verlust des immer schon Vergangenen, Ephemerer der Aufführung kompensiert, sondern diesem etwas (zurück)gibt!« (Brandstetter 2005: 206-207)

Damit sich Tanz und Film zu einer solchen »aufführenden Aufzeichnung« übereinander schieben können, ohne sich dabei in der Paradoxie einer Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen zu paralysieren, müssen filmtänzerische Konzepte hierarchisch gedachte Prämissen zum Verhältnis von Original und Reproduktion bzw. Aufführung und Aufzeichnung umwälzen und in eine dynamische Konstellation überführen. Anhand der filmtänzerischen Konzepte von Arthur Maria Rabenalt und Maya Deren möchte ich im Folgenden exemplarisch skizzieren, welche konzeptuellen Bemühungen diese Autoren an der Schnittstelle von Film und Tanz unternahmen, um in ihren Theorien ein Modell filmischer Medialität zu konturieren, das den Film nicht einseitig auf seine reproduzierenden oder transformierend-schöpferischen Funktionen reduziert, sondern vielmehr eine Überblendung aufführender und aufzeichnender Strategien betont.

Von tanzenden Kameras und Filmchoreographien: Filmischer Tanz als Verdopplungsstrategie (Arthur Maria Rabenalt)

In seinem 1960 erschienen Buch *TANZ UND FILM* widmet sich der österreichische Regisseur Arthur Maria Rabenalt ausführlich der Frage, wie »die Kunst des Filmes mit der Kunst des Tanzes legitim aber leidenschaftlich zu vermählen« (Rabenalt 1960: 15) sei. Wie viele andere Autoren entwickelt Rabenalt sein Modell einer filmtänzerischen Interart-Poetik als einen spezifischen Lösungsversuch für die als problematisch wahrgenommene Reproduzierbarkeit des Tanzes durch den Film. Dabei geht er von der Erkenntnis aus, »daß [Tanz] im Film etwas anderes sein mußte als Tanz auf der Bühne: und zwar bereits von der choreographischen Idee und grundsätzlichen Intentionierung her« (Rabenalt 1960: 26). Im Gegensatz zu einem rein aufzeichnenden Filmgebrauch fordert Rabenalt eine explizite »Filmisierung« des Tanzes, nämlich »die freie souveräne Übertragung einer Kunstform in das Medium des Films« (Rabenalt 1960: 14). Der gefilmte Tanz müsse eine »äußere und innere Umwandlung« über sich ergehen lassen, »wenn er in das Medium des Films eingehen und zur neuen Ausdrucksform des filmischen Tanzes werden soll« (Rabenalt 1960: 18). So untersucht Rabenalt unter der Fragestellung »Welches sind nun im Einzelnen die speziellen Ausdrucksmittel, mit denen der Film ein tänzerisches Geschehen zum filmeigenen Tanz macht?« (Rabenalt 1960: 20) systematisch und detailliert die Möglichkeiten von Kamerabewegung, filmischen Raumkonstruktionen und Montageprinzipien für die »Filmisierung« des dargestellten Tanzes.

Die Bewegtheit der Kamera konstituiert für Rabenalt dabei ein zentrales Mittel, um den gefilmten Tanz in filmischen Tanz zu überführen:

»Auf alle Fälle musiziert die Filmkamera mit, in gleichem Takt oder in kunstgewollten, absichtsvollen Synkopen. Der sich bewegende Aufnahmeapparat fügt aber auch der tänzerischen Bewegung sein eigenes Bewegungsmoment bei. Er bewegt sich im Sinne der filmischen Gestaltungsabsicht innerhalb der tänzerischen Bewegung – er tanzt mit.« (Rabenalt 1960: 19)

Die auch bei vielen anderen Autoren des filmtänzerischen Diskursfeldes prominente Idee der »tanzenden Kamera« (vgl. auch Karkosch 1956; Tyler 1967) rekurriert auf die Annahme einer grundlegenden Analogie von Tänzer und Kamera, die nicht nur als zwei bewegte Körper im gleichen Raum agieren, sondern deren Bewegungen aus der jeweiligen Verdoppelung von Bewegungskörper und Wahrnehmungskörper in ein Interdependenz-Verhältnis zueinander geraten. Der Bewegungseffekt sei immer

ein Zusammenwirken, das aus der Beziehung von filmischer und tänzerischer Bewegungsproduktion und -wahrnehmung entstünde und sich gleichsam kinästhetisch auf den Zuschauer übertragen könne, »damit der Zuschauer in das Tanzerlebnis einbezogen und sein rein betrachtender Zustand aufgehoben wird« (Rabenalt 1960: 19). In Rabenalts Annahmen zur Doppelfunktion der Kamera ist die Ambivalenz reproduktiver und schöpferischer Anteile bereits angelegt, wenn er schreibt: »Die Kamera ist nicht mehr nur phototechnisches Aufzeichnungs- und Konservierungsmittel, sondern wirkt selber mit, »stellt dar« und zwar in prominenter Form als gestaltende, autonome neue Energie.« (Rabenalt 1960: 20)

Auch über das filmische Montageprinzip sei gefilmter Tanz in filmischen Tanz zu überführen, da die Montage das endgültige Anordnen der Bewegungsabschnitte, und damit den eigentlichen Akt des Choreographierens übernehme. Sie lenke nicht nur den Blick des Zuschauers auf den Tanz, sondern wirke als strukturierendes Zusammenfügen von tänzerischen Bewegungsmomenten selbst wie eine »zweite Choreographie«, die den gezeigten Tanz verdoppeln und intensivieren könne, so dass die »Filmisierung« des dargestellten Tanzes zu einem Gemeinschaftswerk des Tanzes und der Gesamtheit der filmischen Mittel werde:

»Zur Choreographie der Tanzinszenierung gesellt sich gleichwertig die Choreographie des regieplanmäßig geführten Aufnahmegerätes; dem einstudierten Musik- und Bewegungsrhythmus der Tänzer koordiniert sich der künstlerisch beabsichtigte Bildrhythmus der Montage. Beide sind nicht nur künstlerische Ausdrucksmittel des Tanzes im Film, sondern gleichgestellte Partner im vermeintlichen Solo, Pas des deux oder im großen Ensemble des tänzerischen Vorganges.« (Rabenalt 1960: 20)

Konzipiert Rabenalt das Zusammentreffen von Film und Tanz zunächst als scheinbar systematische Überführung eines abgefilmten Tanzes in einen genuin filmischen Tanz, betont er über die Metapher des tänzerischen Duos zunehmend die Verdoppelung der Aufzeichnungs- und Repräsentationsfunktionen des Films über dessen Potenzial, als »mitbestimmender, mitgestaltender Partner« (Rabenalt 1960: 27) in den Produktionsprozess des filmischen Tanzes einzugreifen. So sind die vom Film produzierten tänzerischen Effekte Rabenalt zufolge nicht mehr eindeutig auf filmische oder tänzerische Bewegungsstrategien zurückzuführen, sondern nur noch unscharf als »Zusammenspiel« filmischer und tänzerischer Strategien zu erfahren. Der konzeptuelle »Kunstgriff« in Rabenalts Modell eines *filmischen Tanzes* besteht also vor allem darin, dass er die filmische Überformung des Tanzes nicht als dem Tanz äußerliche Kompensationsstrategie annimmt, sondern den Einsatz der filmischen Mittel wiederum aufs Engste an tänzerische Prinzipien rückbindet. So »naturali-

sieht« Rabenalt den Einsatz der filmischen Mittel gleichsam, wenn er sich in beinahe wagnerianischem Pathos auf die Annahme einer ontologischen Nähe von Film- und Tanzkunst beruft. Tanz und Film seien »wie ungleiche und altersmäßig durch Jahrhunderte getrennte Töchter des selben Ursprunges: des unsterblichen MIMUS!« (Rabenalt 1960: 5) Filmtänzerische Momente als Evidenzwerdung dieser ursprünglichen Verwandtschaft der darstellenden Künste stellen sich Rabenalt zufolge dann ein, wenn der Einsatz der filmischen Mittel durch den dargestellten Tanz affiziert und motiviert sei und so mit diesem »mittanzen und selbst ein entscheidender Solist des tänzerischen Geschehens werden kann« (Rabenalt 1960: 14). Indem Rabenalt den Einsatz von Montage und Kamerabewegungen diskursiv als tänzerische Strategien inszeniert, verschalten sich filmische und tänzerische Bewegungsebenen in seinem Filmtanz-Konzept gleichsam zirkulärkausal miteinander.

Über die von Rabenalt wiederholt argumentierte Äquivalenzannahme von Tänzer und Kamera, sowie von Choreographie und Montage, wird somit ein Zeichenmodell entworfen, in dem sich die visuelle Repräsentation oder (im semiotischen Vokabular) die ikonischen Ähnlichkeitsbeziehungen und die indexikalische Einschreibung des Tanzes in das Filmbild durch die Eigenbewegung des Films in Kamerabewegung und Montage zu verdoppeln scheinen. Der Film kommuniziert nicht mehr nur über die visuelle Referentialität seines photographischen Bildes, sondern Montage und Kamerabewegungen werden zu deren komplementären Darstellungsstrategien. Im filmtänzerischen »Duo« von Film und Tanz kündigt sich damit ein Darstellungsverhältnis an, das nicht mehr auf der Nachgestelltheit der Re-präsentation hinter dem originären, aufgezeichneten Tanz beruht, sondern das Bezeichnende und das Bezeichnete in eine Beziehung der Gleichzeitigkeit und simultanen Wahrnehmbarkeit versetzt.

Zwischen photographischem Realitätszugriff und filmischer Inszenierung: *Film dance* als Erfahrung des Tänzerischen (Maya Deren)

Auch die amerikanische Filmmacherin Maya Deren verhandelt in ihrem Konzept von *film dance* auf zentrale Art und Weise die konzeptuelle Vereinbarkeit von repräsentationalen und performativen Darstellungsstrategien am Schnittpunkt von Film und Tanz. Parallel zu ihren filmischen Experimenten mit Tänzern der Dunham Company hinterfragt sie ab Mitte der 1940er Jahre in zahlreichen Artikeln, Essays und Vorträgen

die »Möglichkeiten, filmisch eine Form für den Tanz zu finden, in der Choreographie und Bewegung präzise auf die Eigenschaften der Kamera, ihre Beweglichkeit beispielsweise, hin konzipiert wären« (Deren 1995: 88). Dass der Tanz als »Choreography for Camera« – in Anlehnung an ihren wohl bekanntesten Tanzfilm *A STUDY OF CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (Deren 1945) – für seine Reproduzierbarkeit konzipiert sein müsse, ist für Deren anders als für Rabenalt kein spezifisches Problem der Verfilmung von Tanz; vielmehr bestehe die Repräsentationsproblematik des Film grundsätzlich darin – so Deren in der Rhetorik ihrer essentialistisch-orientierten Filmtheorie (vgl. Jackson 2001) –, ihm äußerliche Elemente in seinen filmspezifischen Darstellungsmodus zu überführen:

»The form proper of film is [...] accomplished only when the elements, whatever their original context, are related according to the special character of the instrument of film itself – the camera and the editing – so that the reality which emerges is a new one – one which only film can achieve and which could not be accomplished by the exercise [sic] of any other instrument.« (Deren 2001: 40)

Vor allem in ihrem Artikel »Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität« (1960) begründet Deren ihre Filmtheorie auf dem besonderen Realitätsstatus des photographischen Bildes, dem die »objektive Autorität des Realen« (Deren 1995: 64) anhafte. Über die reine Ähnlichkeitsbeziehung des Bildes hinaus bilde das photographische Verfahren einen »geschlossenen Kreis« (Deren 1995: 55) zwischen dem Aufnahmeapparat und dem gefilmten Gegenstand, welcher sich gleichsam selbst ins photographische Bild einschreibe: Die Photographie sei »ein Verfahren, durch das ein Gegenstand mit Hilfe von Licht oder lichtempfindlichen Material sein eigenes Bild produziert« (Deren 1995: 55). In Analogie der Idee einer »*émanation du référent*«, mit der Roland Barthes die von Deren formulierten Überlegungen zum Status des photographischen Bildes 1980 in »*La chambre claire*« (Barthes 1980: 126) auf den Punkt bringen sollte, sei das photographische Bild laut Deren immer auch eine Authentifizierung des Dargestellten. Aufgrund seiner gleichsam physischen Beziehung zur Realität, so Deren, »muss ein Photo [...] als eine Form der Realität selbst begriffen werden« (Deren 1995: 57).

Durch die Montage verfüge der Film jedoch zugleich über die Möglichkeit, auf diese »Form der Realität« gestaltend zuzugreifen und durch die Anordnung der Filmbilder eine neue Realität zu erschaffen:

»Erst die filmische Montage bringt die Folgebeziehungen der Bilder zueinander hervor, die ihnen, je nach ihrer Funktion, eine besondere oder neue Bedeutung

verleiht; sie schafft einen Kontext, eine Form, die die Bilder verändert, ohne jedoch ihre Aspekte zu verzerren, ihre Realität und Autorität zu mindern oder jene Vielfalt potentieller Funktionen zu verringern, die für alles Reale charakteristisch ist.« (Deren 1995: 65)

Die Montage führt jene Differenz zwischen dem photographischen Bild und seinem Referenten ein, die die Konstruktion einer filmischen Welt und deren Illusionsbildung voraussetzt. Im Gegensatz zur theatralen Kommunikation, die auf der Ko-Präsenz von Zuschauer und Darsteller beruht, konstituierte sich die filmische »Wirklichkeit« gerade über die Trennung und Distanz von einer als außerfilmisch angenommenen Realität, so Deren: »In mancher Hinsicht kann gerade sogar das Fehlen der physischen Präsenz des Schauspielers, die im Theater so wichtig ist, im Film unser Realitätsgefühl verstärken. Wir können zum Beispiel an die Existenz des Monsters glauben, solange man nicht von uns verlangt zu glauben, daß es im gleichen Raum mit uns ist.« (Deren 1995: 59)

Bettet die Montage das photographische Bild in neue sinnbildende Zusammenhänge, so überträgt das photographische Bild als Grundelement des Films wiederum seine Autorität des »Selbst-Gesehenen« (Deren 1995: 36) auf die phantastischen Vorstellungen, die der entfremdende Eingriff zu produzieren vermag. Erst über diese gegenseitige Übertragung von Realitätsbezug und den gestaltenden filmischen Eingriffen kann es dem Film gelingen, so Deren, ihm äußerliche Elemente wie den Tanz in seinen Darstellungsmodus zu integrieren. So besteht die Ontologie des Films Deren zufolge in einem Oszillieren zwischen dem transparenten Realitätsbezug des photographischen Bildes und der entfremdenden Gestaltung der filmischen Inszenierung. Diesen für ihr Konzept von *film dance* konstitutiven Balanceakt beschreibt Deren auch als Methode des »kontrollierten Zufalls«:

»Unter ›kontrolliertem Zufall‹ verstehe ich das Einhalten eines empfindlichen Gleichgewichts zwischen dem, was spontan und natürlich gegeben ist, um von der unabhängigen Existenz des Tatsächlichen zu zeugen, und den Personen und Begebenheiten, die absichtlich in Szene gesetzt werden. [...] Das fiktionale Ereignis, das dann abläuft, ist zwar selbst künstlerischer Art, borgt sich jedoch Realität von der realen Szenerie.« (Deren 1995: 60)

Indem Derens Filmtheorie die filmischen Tendenzen von Wirklichkeitsbezug und Fiktionalisierung aufs Engste miteinander verzahnt, treibt sie die Dichotomie von Aufführung und Aufzeichnung, von Original und Reproduktion in eine Inversion. Insofern der gefilmte Tanz einerseits durch den Realitätszugriff des photographischen Bildes bewahrt und zugleich filmisch transformiert wird, verdoppelt sich ihr Konzept von

Filmtanz zu einer filmisch entfremdeten Tanz-Aufzeichnung oder (anders herum gesehen) zu einer filmischen Konstruktion von Tanz, die sich über das photographische Bild wiederum naturalisiert. Um die filmtänzerischen Effekte weder einseitig auf den dargestellten Tanz und die photographische Referentialität, noch auf seine filmische Dynamisierung und Entfremdung zurückführen zu müssen, ersetzt Deren die Dichotomie des Films zwischen Reproduktion und Produktion durch den Begriff der »Erfahrung«. Der Film, so Maya Deren, müsse »eine totale Erfahrung schaffen, die dem eigentlichen Wesen dieser Kunstform so sehr entspringt, dass sie von seinen Mitteln nicht zu trennen ist« (Deren 1995: 70). Das schwindelerregende Kreisel zwischen photographischem Realitätszugriff und filmisch-ästhetischer Fiktionalisierung ergreift in Derens *film dance*-Konzept den gefilmten Tanz, der als »Erfahrung des Tänzerischen« in eine rezeptive Kategorie jenseits der repräsentationalistischen Logik überführt wird, wo Darstellendes und Dargestelltes, Aufführung und Aufzeichnung, Original und Reproduktion nicht mehr trennscharf voneinander zu unterscheiden sind, sondern sich die tänzerischen Effekte durch deren chiastische Verschränkung produzieren.

Ausblick: Filmtanz als Modell eines gestischen Films?

Die hier skizzierten Positionen von Snyder, Rabenalt und Deren deuten exemplarisch an, wie der Diskurs um filmtänzerische Konzepte nicht nur die Frage der filmischen Darstellbarkeit von Tanz im Film verhandelt, sondern an der Schnittstelle von Film und Tanz komplexe Darstellungsmodelle entwirft, in denen die hierarchischen Dichotomien von Aufführung und Aufzeichnung, Original und Reproduktion in eine Konstellation dynamischer Wechselwirkungen überführt werden.

Als Gegenentwurf zu Tanzfilmen mit dokumentarischer Intention wird die intermediale Durchdringung und Film und Tanz bei den hier untersuchten Autoren als eine konzeptuelle Verschränkung repräsentationaler und performativer Darstellungsstrategien konzipiert, die mal als Nebeneinander verschiedener stilistischer Varianten (Snyder), mal als reauratisierende Verdoppelung (Rabenalt) bzw. chiastisches Ineinander (Deren) in *einem* medialen Modell von *Filmtanz* integriert werden. Damit findet eine Überblendung jener beiden Funktionen statt, die in der Filmtheoriegeschichte zumeist als antagonistische Positionen verhandelt werden: die Abbildungsfunktion des Films sowie die filmische Möglichkeit, tänzerische Effekte zu produzieren, verdoppeln und überlagern sich, blenden sich zeitweise gegenseitig aus.

Indem diese filmtänzerischen Konzepte die beiden Variablen Film und Tanz in ein unscharfes Verhältnis von Gleichzeitigkeit und Verdoppelung setzen, entziehen sie sich Erklärungsmodellen einer repräsentationalen Logik von Substitution, Vergegenwärtigung und Referenz (vgl. Mersch 2002: 210ff.), und lassen ganz im Sinne von Deleuzes Filmtheorie das Potenzial des filmischen *image-mouvement* zum Bruch mit einem repräsentationalen Bildverständnis aufscheinen. In den durch diese Überlagerungen entstehenden Zeichen- oder Medienmodellen tritt die referentielle Funktion des Filmbildes mitunter hinter jenen komplementären Strategien zurück, die man im Anschluss und in Erweiterung an Villém Flusser (vgl. Flusser 1991) vielleicht als »Gesten des Films« oder mit Erika Fischer-Lichte (vgl. Fischer-Lichte 2004) als »performative« Strategien des Films bezeichnen könnte: Schnitt und Montage, Kamerabewegung und der Zoom durch verschiedene Einstellungsgrößen produzieren und performieren eigene »tänzerische« Bewegungen, die sich nicht mehr in eine referentielle filmische Sinnstiftung einordnen lassen, sondern diffuse Effekte des Tänzerischen generieren.

So vermerkt auch Giorgio Agamben in Anschluss an Deleuzes Diagnose einer nicht-(nur)-repräsentationalen Ordnung filmischer Bilder: »Das Element des Kinos ist die Geste, und nicht das Bild« (Agamben 2004: 42). Unter dem Begriff der Geste versteht Agamben bekanntermaßen nicht nur eine Körperbewegung wie den Tanz, sondern eine spezifische Form der Medialität, in der sich die Verweisbewegung auf einen äußerlichen Referenten nur noch andeutet, eine Verweisbewegung, die zwischen Potenz und Akt, Mittel und Zweck oszilliert. Auch in Rabenalts und Derens Konzepten scheint der referentielle Verweis auf einen außerfilmischen Tanz nicht mehr vollständig *ausgeführt* zu werden, sondern nur noch *Aufführung* einer (möglichen) Handlung, in Agambens Sinne also »die *Darbietung der Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als einem solchen*« (Agamben 2004: 44) zu versprechen. Im Oszillieren zwischen referentiellen und performativen Ebenen der filmischen (Re)Produktion von Tanz könnte schließlich das Medienmodell eines gestischen Films im Sinne Agambens angelegt sein, das – vom tänzerischen Moment affiziert – jenen Bedeutungsüberschuss produziert, dem sprachlich nur noch mit der begrifflichen Kategorie »Tanz« nachzukommen ist. Am Fluchtpunkt einer solchen Auffassung von Filmtanz als Modell eines gestischen Films würde sich schließlich die Möglichkeit eines »Tanzfilms ohne Tänzer« (vgl. Knight 1967) abzeichnen, die sich in die gleichermaßen furcht- und lustbesetzte Utopie einer Ablösung des Tanzes vom menschlichen Körper einschreibt, wie sie Jean Genet 1949 in *Adame Miroir* (zit. n. Brandstetter 1993: 411) heraufbeschwört, wenn er schreibt: »So wird es schließlich Dein Bild sein, das für Dich tanzt«.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Hemma Schmutz/Tanja Widman (Hg.), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Köln: Walther König, S. 39-48.
- Arroy, Juan (1926): »Dances & Danseurs de Cinéma«. *Cinémagazine*, Nr. 48, November 1926, S. 427-430.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- Barzel, Ann (1965): »Films for Remembrance«. *Dance Magazine*, September 1965, S. 22-26.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bleier-Brody, Agnes (1968): »The dancing screen«. In: UNESCO (Hg.), *Ten years of films on ballet and classical dance 1956-65*, Paris: UNESCO, o. S.
- Bolz, Norbert (1992): »Walter Benjamins Ästhetik«. In: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*, Bern: Lang, S. 11-32.
- Brandstetter, Gabriele (Hg.) (1993): *Aufforderung zum Tanz. Geschichte und Gedichte*, Stuttgart: Reclam.
- Brandstetter, Gabriele (2005): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit.
- Brooks, Virginia/Rosiny, Claudia (1991): »Tanz konservieren. Über die Kunst, Tanz im bewegten Bild zu dokumentieren«. *Tanzdrama*, Nr. 15, S. 4-6.
- Compton, Gardner (1968): »Film Dance and Things to Come«. *Dance Magazine*, Januar 1968, New York, S. 34-37.
- Coton, A.V. (1948): »Ciné-Choreography. Some notes on its prospective use«. *Ballet and Opera*, London, Vol. 6, Nr. 1, S. 30-37.
- Delamater, Jerome (1981): *Dance in the Hollywood Musical*, Ann Arbor: UMI Research.
- Deren, Maya (1995): *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*, hrsg. von Jutte Hercher, Ute Holl, Kathrin Reichel, Kira Stein, Petra Wolff, Hamburg: Material-Verlag.
- Deren, Maya (2001): »Anagram of Ideas on Art, Form and Film«. In: Bill Nichols (Hg.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 267-322.
- Fargier, Jean-Paul (2005): »La danse nuptiale des genres polygames«. *Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma, Hors série »Dances«*, Oktober 2005, Paris, S. 67-69.

- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Flusser, Vilém (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bensheim: Bollmann.
- Guido, Laurent (2007): *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories francaises des années 1910-1930*, Lausanne: Payot.
- Jackson, Renata (2001): »The Modernist Poetics of Maya Deren«. In: Bill Nichols (Hg.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 47-76.
- Jordan, Stephanie/Allen, Dave (Hg.) (1993): *Parallel Lines. Media Representations of Dance*, London: The Arts Council of Britain & John Libbey & Co.
- Karkosch, Konrad (1952): »Die entfesselte Bewegung. Der Tanz erobert den Film«. *Filmforum*, März 1952, o. S.
- Karkosch, Konrad (1956): »Film und Tanz. Verfilmter Tanz. Filmischer Tanz. Absoluter Tanz«. *Filmjournal*, 11.10.1956, o. S.
- Karkosch, Konrad (1983): »Film und Tanz. Vom »gefilmten Tanz« zum »Filmtanz««. *Ballett-Journal – Das Tanzarchiv*, 31. Jahrgang, 1/83, S. 8-20.
- Klein, Gabriele (2000): »Tanz & Medien: Un/heimliche Allianzen«. In: Dies. (Hg.), *Tanz Bild Medien*, Hamburg: LIT, S. 7-18.
- Knight, Arthur (1967): »Cinedance«. *Dance Perspectives*, Nr. 30, S. 4-9.
- Krah, Hans (2003): »Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film«. In: Ernst W.B. Hess-Lüttich (Hg.), *Tanz-Zeichen. Vom Gedächtnis der Bewegung*, Kodikas/Code, Ars Semiotica, An international Journal of Semiotics, Vol. 26, Nr. 3-4, S. 251-271.
- Lehmann, Hans-Thies (2003): »Theater, Aura, Chock und Film«. In: Harald Hillgärtner/Thomas Küpper (Hg.), *Medien und Ästhetik*, Bielefeld: Transcript, S. 69-82.
- Martin, John (1946): *The Dance – The Story of the Dance told in pictures and text*, New York: Tudor Publishing Company.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
- Rabenalt, Arthur Maria (1960): *Tanz und Film*, Berlin: Rembrandt Verlag.
- Rosiny, Claudia (1999): *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zürich: Chronos Verlag.
- Snyder, Allegra Fuller (1965): »Three kinds of Dance Films«. *Dance Magazine*, September 1965, S. 34-39.

Tedesco, Jean (1923): »La danse sur l'écran«. Cinéa-Ciné pour tous, Nr. 1, 15 novembre 1923, S. 6-11.

Turnbaugh, Douglas Blair (1970): »Cinema, Dance & Cine-Dance«. Filmmaker's Newsletter, November 1970, S. 14-24.

Tyler, Parker (1967): »Cine-dance«. Dance Perspectives, Nr. 30, S. 14f.

MAYA DEREN: DIE FILMISCHE ALS CHOREOGRAPHISCHE GESTE TRAUMWANDLERISCH

PETRA MARIA MEYER

»Diese primitivste, diese instinktivste aller
Gesten: etwas in Bewegung zu versetzen,
um es lebendig zu machen. Genau das hatte ich
immer mit meiner Kamera getan [...].«
(Deren 1984: 54ff.)

Maya Deren, deren experimentelle Filme aus den 1940er Jahren für den Film ebenso wie für die spezifische Kunstform des Videotanzes wegweisend waren, hat ihrem künstlerischen Schaffen theoretische Reflexionen beigelegt, in denen – lange vor Vilém Flussers »Phänomenologie der Gesten« – eine filmische Geste benannt wird, die dem Tanz ebenso wie dem Traum nahe steht. Diese spezifische Geste gilt es im Weiteren mit theoriegeleitetem Rückgriff auf ihre Selbstdarstellungen in Text und Bild, sowie mit Blick auf konkrete Filmbeispiele aus ihrem Œuvre herauszustellen.



Abb. 1

Mittels einer Portraitfotographie versinnlicht Maya Deren ihre bevorzugte Stellungnahme in der intersensorischen Welt und präsentiert sich

gleichsam in ihrer spezifischen Weise des »Zur-Welt-Seins« (vgl. Merleau-Ponty 1966: z.B. 126) im Sinne von Maurice Merleau-Ponty. Der Betrachter der Fotografie sieht sie draußen auf den Knien am Boden hockend, eine Bolex-Filmkamera auf einem Stativ mit Fokus auf einen Innenraum haltend. Als würde sie gerade noch eine Regieanweisung geben, bevor sie zu drehen beginnt, schaut Maya Deren an der Kamera vorbei. Eine Geste im Umgang mit der Filmkamera lässt sich hier vermittelt über das fotografische Sehen betrachten, das sich wiederum einer fotografischen Geste verdankt, die es in medienspezifischer Weise zur Erscheinung bringt. Systemtheoretisch formuliert, beobachtet der Fotograf als Beobachter, dass die Filmemacherin auf ihre Weise beobachtet. Das intermediale Wechselspiel stellt den Betrachter zugleich auf eine medienspezifische Positionssuche im Ausgang von den jeweiligen apparativen Bedingungen ein, die Fotografie und Film einerseits gemeinsam haben, andererseits unterscheiden. Auch für Maya Deren ist das fotografische Bild »Grundelement« ihrer Filme (Deren 1984b: 34) Sie nutzt die medialen Praktiken, die fotografieren und filmen gemeinsam haben: die Fokussierung von einem bestimmten Standpunkt aus, eine Inszenierung und Manipulation durch die Rahmensetzung und Auswahl oder auch besondere Möglichkeiten der Selbstreflexion des eigenen medialen Verfahrens. Die spezifische Aussageform der Fotografie, die durch Einwirkung des Lichtes geradezu magisch ein Bild dessen hervorbringt, was vor der Linse passierte, nutzt sie allerdings abseits eines »Objektivitätsanspruches« oder wirklichkeitsgetreuen Abbildverlangens künstlerisch, künstlich und subjektiv, indem sie das, was vor der Kamera geschieht, höchst artifiziell choreographiert. Die Zeitkunst des Tanzes erweist sich als modellhaft im Umgang mit den speziellen Möglichkeiten des Films, die sich von denen der Fotografie deutlich unterscheiden. Aus den technischen Unterschieden ergeben sich bezeichnende Differenzen in der Strukturierung der fotografischen und der filmischen Geste (vgl. Flusser 1994: 111). Während sich die filmische Strukturierung der Zeitdimension in Verwandtschaft zum Tanz entfalten kann, eröffnet das »filmische Denken« (Deren 1984a: 19)¹ andere Versinnlichungen des »Zur-Welt-Seins«, die sich auch von codierten Gesten des Tanzes lösen. Choreographie, zumeist verstanden als skripturale Ordnung von Bewegung, erfolgt bei Maya Deren sowohl in kinematographischer Andersartigkeit als auch abseits sinnstiftender Codierungen, die durch eine Traumlogik außer Kraft gesetzt werden.

1 Deren spricht hier bereits ein filmisches Denken an, für das später Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern eine philosophisch-theoretische Grundlage markiert.

Für Maya Deren ist der Film das Medium, ihre »besondere Wahrnehmung des Lebens zu vermitteln« (Deren 1995: 24) – wie sie selber sagte. Er erlaubt ihr auch die »inneren Wirklichkeiten« zu entwerfen, »in denen die Menschen leben« (25).

Diese »inneren Wirklichkeiten« zeigen sich insbesondere im Modus des Traumes, nicht derart wie sie gewöhnlich gesehen, sondern vielmehr in der Weise wie sie empfunden werden. Eine Form, die das Empfinden des Menschen einerseits und das energetische Prinzip des Lebens andererseits zu versinnlichen mag, ist der Tanz. Diese Körper- und Bewegungskunst wurde Maya Deren insbesondere durch die Anthropologin und Tänzerin Katherine Dunham vermittelt. Die Pionierin des *Black Dance*² verband karibische Einflüsse, insbesondere haitianische Rhythmen, mit Elementen aus dem klassischen Ballett und dem Modern Dance.

Hinsichtlich der Frage danach, wie zur Verständnisk Gewinnung an eine Künstlerin heranzugehen ist, die Film, Tanz und Traumlogik miteinander verbindet, erweist sich die Geste als intermediale Vergleichskategorie³ und erkenntnistiftender Zugang. Zur Erläuterung dieser Annäherung erscheint es zunächst sinnvoll, ein diskursives Bedingungsfeld für das künstlerische Schaffen der Maya Deren und damit verbunden ein Verständnis von Geste zu skizzieren, das sich vom Bedeutungsspektrum der Geste als einem konventionellen Zeichen ebenso befreit wie von ihrer Zweckgebundenheit auch im Einsatz als psychologischer Ausdruck von Gefühlen. Diese theoretischen Überlegungen münden in die Betrachtung zweier konkreter Beispiele aus dem Film-Œuvre von Maya Deren.

Diskursive Voraussetzungen

Das Schaffen von Maya Deren steht in einem diskursiven Bedingungsfeld, in dem sprachkritische, philosophische und künstlerische Diskurse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Wertewandel ermöglichen. Nach dem *pictorial turn* (oder auch *iconic turn*) mag es zweifelhaft erscheinen, dass eine erneute Erinnerung an Sprachtheorie und Sprachkritik zur Annäherung an eine Filmemacherin nötig sind. Wenn Maya Deren ihren Umgang mit der filmischen Bildersprache als ein »heimisch werden in einer Welt, deren Vokabular, Syntax, Grammatik wie [ihre] eigene Muttersprache war« (Deren 1984c: 49) beschreibt und ihr Erlernen des Filmens als Spracherwerb kenntlich macht, veranlaßt sie dazu,

2 1937 gründete Dunham die Tanzgruppe »Negro Dance Group«

3 Vgl. bezogen auf andere Kunstformen auch: Meyer 2004: 55-73.

ihre künstlerische Arbeit in den 1940er Jahren des 20. Jahrhunderts im Wirkungsfeld der Diskurse zu betrachten, die eine historische Avantgarde und ihre experimentellen Folgeerscheinungen beeinflussten. Dazu gehören maßgebliche Veränderungen des Theaters und damit auch der Beziehungsstiftung zwischen Theater und Film sowie eine neue Modellfunktion des Tanzes und des Filmes. Die Phase der Sprachkritik um 1900 mit Schlüsseltexten von Friedrich Nietzsche («Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne») und Hugo von Hofmannsthal («Brief an Lord Chandos»), hat das wortführende Wort im Sprechtheater problematisch werden lassen und die »schweigenden Künste« (Hofmannsthal 1979: 479f.) des Theaters aufgewertet. Neben der Musik sind es die Pantomime und insbesondere der Tanz, die in der Hierarchie der Künste zentralen Stellenwert erlangten. Angesichts des medialen Wandels, der veränderten Wahrnehmungsgegebenheiten und beschleunigter Lebensgeschehnisse im nun schneller möglichen Wechsel von Zeiten und Räumen, waren veränderte Befindlichkeiten gegeben, denen der Tanz als Bewegungskunst besonderen Ausdruck verleihen konnte. Er vermochte das neue Lebensgefühl quasi zu »verkörpern« und avancierte zum »Symbol der Moderne« (Brandstetter 1995: 35)⁴ im technischen Zeitalter. Neue Verkörperungsformen erschienen nötig in einer Zeit, in der die Sprachkritik auch Gesten die Überzeugungskraft raubte, die durch Rhetorik geschult an der Sprache orientiert wurden. Mit der Sprachkrise kommt auch diese kulturelle Aus- und Zurichtung von Körpersprache in die Krise. Wegweisend wird von Friedrich Nietzsche über Henri Bergson bis Maurice Merleau-Ponty eine neue Verhältnisbestimmung von Sprache und Geste vorgenommen. Im Unterschied zur Rhetorik und ihrer codierten Gestensprache wird bei diesen Vertretern einer Philosophie des Leibes und der Phänomenologie nicht die Geste von der Sprache, sondern die Sprache von der Geste aus verstanden.

Friedrich Nietzsche forderte eine »Geberdensprache« als »Zeichensprache des Leibes«, die medienübergreifend am Modell des Tänzers orientiert wurde.⁵ Unter »Geberde« versteht Nietzsche eine Körperbe-

4 Hinzuzufügen ist, dass Filmemacher entsprechend im Tanz eine bevorzugte Bewegungskunst fanden. Thomas Edison drehte mit Ruth St. Dennis, Georges Méliès richtete die Kamera auf die Tänzerinnen des Folies Bergère und diverse Filmemacher von Edison über die Skladanowski-Brüder bis zu einer der ersten Regisseurinnen, Alice Guy, widmeten sich dem Serpentinanz von Loïe Fuller, der auch Stéphane Mallarmé poetologisch inspirierte.

5 »Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten: habe ich noch zu sagen, daß man es auch mit der Feder können muß,- daß man schreiben lernen muß?« (Nietzsche KSA: 110)

wegung, die aus der »Vernunft des Leibes« und der Verankerung im Leben heraus schöpferisch agiert (nicht reagiert). Mit »Geberdensprache« ist gleichsam nicht etwa ein vom Ich ausgedrückter Leib zu verstehen, sondern die Ausdrucks-Kraft des Leibes selbst, die dem Menschen zumeist unbewußt ist, ihm unkontrolliert entschlüpft. Derart führt sie in die »innere Wirklichkeit« des Menschen, die Maya Deren interessiert.

Seit Sigmund Freud wird diesem »inneren Ausland« der Schauplatz des »Unbewußten« zugewiesen, zu dem der Traum – ebenfalls seit 1900 – die via regia darstellt. Freuds »Traumdeutung« und Nietzsches Umwertung des Körpers am »Leitfaden des Leibes« (vgl. dazu auch: Meyer 2006: 223-257), die auch mit einer Bejahung des Traumes verbunden wird, bilden nicht nur die diskursiven Voraussetzungen für eine »Philosophie des Leibes«, sondern auch für eine neue Bedeutung des Körpers.

Obwohl der Körper immer schon wesentliches Medium des Theaters war, stützte sich seine Funktion als Zeichenträger doch lange Zeit auf eine »Entkörperlichung« des Schauspielerkörpers, die Grundlage der »Verkörperung« einer Rolle war (Fischer-Lichte 2001: 13). Im Tanz war er gleichsam Produkt der NATURBEHERRSCHUNG AM MENSCHEN (Rudolf zur Lippe 1974), Schauplatz der Disziplinierung und Ausdruck des Körper-Habens. Der Körper, den man hat, zeigt sich bevorzugt im »Körperbild«, das als Grundlage des Selbst-Verständnisses und der Selbst-Gestaltung im Alltag und als Modell der »Verkörperung« im Theater fungiert. Mittels des Körperbildes macht sich ein Subjekt zum Objekt. Am Leitfaden des Leibes löst sich nicht nur diese Subjekt-Objekt-Spaltung auf, sondern wird die physische, vitale Gegebenheit eines Körpers signifikant, der lebt, lebendig sich wandelt und verwandelt von Bild zu Bild. Nicht zuletzt durch den Einfluss Nietzsches und Vertreter der Lebensphilosophie erhält der Körper schon in den Bewegungen der historischen Avantgarde, im Ausdruckstanz und Modern Dance zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie später in der Fluxus- und Performance-Art neue Signifikanz. Eine immer mal wieder postulierte »Natürlichkeit« kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch am Leitfaden einer »Philosophie des Leibes« von der diskursiven Konstruiertheit der Begriffe »Natürlichkeit« und »Künstlichkeit« auszugehen ist. In diesem Zusammenhang spielen nicht nur eine Hinwendung auf die »KINDHEIT DER KUNST« (Sarah Kofman), eine noch ungebrochene »Einfühlung« des Kindes in die Welt, von der Hugo von Hofmannsthal spricht, eine Rolle für die Neuausrichtung der Künste, sondern auch Rückbezüge auf die »Kindheit« der eigenen Kultur, die griechische Antike, den Mythos und das Ritual werden zentral. Hinzu kommen intensive Auseinandersetzungen mit fremden Kulturen, mit orientalischen, asiatischen, südamerikanischen Kulturen und ihren Ritualen, Magie und Animismus. Maya Derens

filmisches Schaffen ist geradezu prototypisch geprägt von diesen diskursiven Neuausrichtungen.

Umwertung der Geste

Die Umwertung des Gesten-Begriffes⁶ ist in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, so dass zur Begriffsklärung und Erläuterung instruktiver Konzepte noch einige Ausführungen notwendig erscheinen.

Im Anschluß an Nietzsche herrscht von Henri Bergson über Roland Barthes und Vilém Flusser bis Giorgio Agamben Einigkeit darüber, dass sich die Geste von einer Tat, die ein Resultat herbeiführen will, unterscheidet. Henri Bergson versteht »unter G e s t e n die Haltungen, Bewegungen, ja die Reden, die einen seelischen Zustand kundtun, der ganz ziel- und nutzlos nur aus einer Art von innerem Jucken hervorgeht. Eine solche Geste unterscheidet sich gründlich von einer Tat. Die Tat ist gewollt, auf jeden Fall bewußt; die Geste entschlüpft, sie ist automatisch.« (Bergson 1948: 80) Roland Barthes fügt hinzu, dass sie die wichtige Zugabe (supplement) an jeder Tat ist, »die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer Atmosphäre (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben.« (Barthes 1990: 168).⁷

Bezogen auf die basalen Medien Sprache und Schrift gibt der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty in seiner Studie »La prose du monde« besonders deutliche Hinweise zu den Möglichkeiten einer Überschreitung des sprachlich Vorgegebenen und einer Neuartikulation durch diese Zu-Gabe der Geste. Die Unterscheidung zwischen einer »gesprochenen Sprache« (»le langage parlé«) und einer »sprechenden Sprache« (»le langage parlant«) (Merleau-Ponty 1993) ermöglicht Merleau-Ponty, der konventionell gegebenen Sprache eine »sprechende« entgegenzusetzen, die im gestischen Vollzug über vorgeschriebene Sprache hinausgeht und als singuläre Sprache einen je eigenen Bezug zur Welt

6 Das im 15. Jh. in der Wendung »gesten machen« überlieferte Wort ist aus lat. *gestus* »Gebärdenspiel des Schauspielers oder Redners« abgeleitet, das zum lat. Verb *gerere* »tragen, zur Schau tragen, sich benehmen« gehört. Im Weiteren ist davon *gesticulus* »pantomimische Bewegung« und *gesticulari* »heftige Gebärden machen« (gestikulieren, Gestikulation) abgeleitet. Vgl.: Drosdowski 1989: 238.

7 Barthes Unterscheidung zwischen einer »Botschaft, die eine Information hervorbringen will«, dem »Zeichen, das eine Erkenntnis hervorbringen will« und »der Geste, die Zusätzliches hervorbringt«, erscheint in diesem Zusammenhang erhellend.

herstellt, der sich dem Anteil an einer je spezifischen Existenz verdankt. Für Merleau-Ponty zeigt sich das je eigene »Zur-Welt-Sein« eines jeden Menschen erst in der Geste. Während es einerseits die zur Erhaltung des Lebens erforderlichen Gesten gibt, so sieht er beispielsweise im Tanz die Möglichkeit, mit diesen lebensnotwendigen Gesten zu spielen (vgl. Merleau-Ponty 1966: 176) und sich durch sie hindurch auf neue Bedeutungen – absichtslos der Regelsysteme – zuzubewegen.

In den Phänomenologien der Geste finden wir einen weiten Gestenbegriff. Für Merleau-Ponty kann prinzipiell jede leibliche Bewegung des Menschen – willkürlich ebenso wie unwillkürlich, bewußt wie unbewußt – als Geste verstanden werden,⁸ wenn sie der »bedingten Freiheit« entspringt, sie zu vollziehen oder zu lassen.⁹ Einem ähnlich weit gefaßten Verständnis mit anderer Ausrichtung begegnet man auch bei Vilém Flusser, der den Begriff der Geste folgendermaßen definiert: »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.« (Flusser 1994: 8)¹⁰ Es besteht Einigkeit darüber, dass ein Fehlen von Kausalität die Geste widerständig und irritierend macht, Codierung diese Widerständigkeit jedoch mildert. Das gilt ebenso für die kleine, fast unmerkliche Geste, mit der das Ungesagte, Untersagte entschlüpfen mag wie für die Geste des Tanzes, Fotografierens oder Filmens. Konstitutiv ist immer auch das sinnliche Erfahrungspotential der Geste, das in seiner physischen, ästhetischen und immer auch medialen Realität¹¹ liegt. Ein heute im Unterschied zu den anderen, hier angeführten Definitionen der Geste vielfach in Anspruch genommenes Verständnis von Giorgio Agamben korrespondiert den Vorläufern unter den Theoretikern der Geste mit medientheoretisch wichtiger Zuspitzung, die in der Formulierung zur Geste des Tanzens deutlich wird.

8 »Le geste« bezeichnet im Französischen sowohl die willkürliche als auch die unwillkürliche Ausdrucksbewegung (vgl. Robert 1977: 865). Eine scharfe Unterscheidung zwischen Geste und Gebärde oder zwischen bewußter und unwillkürlicher Ausdrucksbewegung weist auch die deutsche Sprache nicht auf. (Vgl. Drosdowski 1989: 238.)

9 Der Lidschlag des Auges wird somit nicht als Geste verstanden, obwohl es eine Bewegung des Körpers ist.

10 Später fügt auch Flusser seiner Definition die wichtige Ergänzung hinzu, dass auch er die Geste als »Ausdruck einer Freiheit« versteht. (Vgl. 222.)

11 Ein erweiterter, medienübergreifender Begriff von Geste wird bereits etymologisch nahe gelegt. Vgl. die Komposita lat. re-gerere »zurückbringen, hinbringen; (übertragen), eintragen, einschreiben« und sug-gerere »von unten herantragen: unter der Hand beibringen; eingeben«. (Drosdowski 1989: 238)

»Wenn der Tanz Geste ist, dann indes nur, weil er nichts anderes ist als die Austragung und Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen. Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit (medialità), das Sichtbarmachen eines Mittels (mezzo) als solchem. Sie lässt das In-einem-Medium-Sein (l'essere-in-un-medio) des Menschen erscheinen und öffnet ihm auf diese Weise die ethische Dimension.« (Agamben 2001: 60)

Das gestische Zur-Erscheinung-Bringen des »In-einem-Medium-Seins« ist nicht nur Grundlage einer Selbstreferentialität der Geste, sondern impliziert eine ethische oder auch politische Dimension, die Maya Deren in besonderer Weise durch den Rückgriff auf den Traum als Schauplatz eines Gegen-Gedächtnisses tänzerisch und filmisch zu nutzen weiß.¹²

Auch zum Zusammenhang von Geste und Film hat sich der italienische Philosoph Giorgio Agamben geäußert. Er diagnostizierte zur Zeit Friedrich Nietzsches einen Verlust der gewohnten Selbstverständlichkeit von Gesten. In der Philosophie Nietzsches sei der »Höhepunkt in der Spannung zwischen der Auslöschung und dem Verlust der Geste einerseits und deren Transfiguration in ein Schicksal andererseits« erreicht (56). In diesem Zusammenhang spricht Agamben dem Kino eine besondere Funktion zu: »Im Kino versucht eine Gesellschaft, die ihre Gesten verloren hat, sich das Verlorene wieder anzueignen, und registriert zugleich den Verlust.«¹³ Während Agamben bei Isadora Duncan oder Diaghilev bis zum Stummfilm diese Wiedergewinnungs-Versuche vermerkt, halte ich Maya Derens choreographierte Filme für endgültige Befreiungsversuche von einer an der »gesprochenen Sprache« orientierten Geste, die zuvor verloren ging. Maya Deren setzt vielmehr – so meine These – an der Geste als »Darbietung einer Medialität« an, um von dort aus neue Möglichkeiten einer »sprechenden Sprache«¹⁴ des Tanzes und des Filmes im Sinne von Merleau-Ponty einerseits und Gilles Deleuze andererseits zu schaffen. Der Körper ist kein Hindernis des Denkens mehr (vgl. Deleuze 1997: 244), sondern vielmehr ist das Denken durch den Körper veranlaßt und durch diese Rückbindung geradezu gezwungen, ein zumeist aus dem Denken Ausgeschlossenes zu denken: das Le-

12 Auch Agamben kommt ausgehend von gesellschaftlichen Gesten zu seiner Betrachtung künstlerischer Gesten. Im Falle von Maya Deren ist diese Wechselwirkung untrennbar mit ihrem Rekurs auf eine Ästhetik des Traumes verbunden, der dem kulturellen Gedächtnis ein Gegen-Gedächtnis in selbstreferentieller Reflexion entgegengesetzt.

13 Nach Agamben ist »eine Epoche, die ihre Gesten verloren hat [...] eben darum zwanghaft von ihnen besessen.« (Ebd.)

14 Vgl. zur Freisetzung einer »sprechenden Sprache« in anderen Künsten auch: Meyer 2003: 477-486.

ben. Dieses Leben zeigt sich auch nach Deleuze in den Verhaltensweisen des Körpers, in den Gesten (vgl. 245ff.).

Maya Deren knüpft choreographisch, d.h. über die dem Tanz eigene Strukturierung der Zeit, ein Band zwischen »Kino, Körper und Denken« im Sinne von Deleuze, um die »instinktivste aller Gesten: etwas in Bewegung zu versetzen, um es lebendig zu machen« (Deren 1984c: 54ff.), freizusetzen. Dabei nimmt sie bereits filmphilosophische Neuorientierungen vorweg, die in den Kino-Büchern von Gilles Deleuze theoretisch fundiert werden: ein filmisches Denken in Bewegungs- und Zeitbildern. Maya Deren – und damit leite ich zu den konkreten Beispielen über – fängt nach eigenen Aussagen nie mit einer außerhalb des Filmes gedachten Handlung an, die dann in einem Bild illustriert würde. Nicht eine vorgeschriebene Geschichte ist Ausgang ihrer Filme, die »in der Sprache visueller Elemente gedacht« (Deren 1984a: 28) werden. Vielmehr setzt sie an einem Bild, das bereits in sich einen Komplex von Gedanken hat, durchaus Verdichtung verschiedener Geschichten sein kann, mit einer filmischen Geste als choreographischer Geste an, die Verzeitlichung des Raumes und Verräumlichung der Zeit ist. Meine These läßt sich nun dahingehend präzisieren, dass im Œuvre von Maya Deren eine »sprechende« filmische Bilder-Sprache von der Geste aus freigesetzt wird.¹⁵

Zugleich lassen sich bislang vernachlässigte, ästhetische Aspekte herausstellen. Anders als die bisherige Forschung, die eher die Spur der haitianischen magisch-rituellen Einflüsse oder Formprinzipien des surrealistischen Filmes (z.B. Buñuel/Dali: 1929) verfolgte, möchte ich eine andere Wechselwirkung mit ostasiatischer Ästhetik unterstellen, die durch den m.W. bislang unberücksichtigten Einfluß von John Cage und den zu wenig berücksichtigten Marcel Duchamp gegeben sind.¹⁶

Damit komme ich zu den konkreten Beispielen *AT LAND* (1944)¹⁷ und *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1945).¹⁸

-
- 15 In diesem Zusammenhang sei auf die Vergleiche verwiesen, die Maya Deren zur sprachlichen Artikulation, somit zur Sprechgeste zieht, die sie in ihrer performativen Hervorbringung betont. (Vgl. Deren 1984c: 49.)
 - 16 Unterstützend sei auch auf Maya Derens *HAIKU-FILM-PROJEKT* hingewiesen, das sie 1959-60 als Woodstock-Workshop realisiert hat. Dieser Film ist im Anthology Film Archive, 32th Sec Ave, New York zu sehen.
 - 17 *AT LAND*, ein stummer, 16mm Schwarz-Weiß-Film wurde 1944 unter Mitarbeit von Alexander Hammid in New York und auf Long Island gedreht. Kamera: Hella Heyman; Darsteller: Maya Deren, 15 Min.
 - 18 *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA*, ein das Genre des »Videotanzes« vorwegnehmender, stummer 16 mm Schwarz-Weiß-Film, der 1945 gedreht wurde und den Tänzer Talley Beatty in neuer Weise in Szene setzt, 5 Min.

Der Anfang von *At Land* als Ouvertüre zu einer besonderen Filmsprache



Abb. 2

Zu Beginn ihres Schwarz-Weiß-Filmes *AT LAND* setzt Maya Deren hohe Wellen des Meeres ohne das gewohnte Rauschen der Meeresbrandung in Szene. Die Tonspur bleibt still (silence), das Bewegungsbild jedoch derart kraftvoll, dass so mancher Zuschauer es synästhetisch zu ergänzen vermag. Plötzlich taucht ein Frauenkörper in den Wellen auf. Er wird an Land gespült, bevor sich die Wellen wieder zurückziehen. Diese erste Sequenz impliziert nicht nur eine Vielfalt von Geschichten der Meerjungfrau, der Nymphe Undine, der Schaumgeborenen, die wir im kollektiven Gedächtnis haben, vielmehr beginnt mit der wandlungswirksamen Energie des Wassers eine andere Odyssee der gestrandeten Protagonistin Maya Deren. Von Beginn an wird der Betrachter ins Wahrnehmungsmilieu des Wassers versetzt, in das Fließen eines Bilderstroms, das im Folgenden eine traumlogische Reise durch Zeiten und Räume ermöglicht.



Abb. 3, 4, 5

Die Frau im dunkel gestreiften Trägerkleid (Maya Deren) bleibt eine Weile am Strand liegen, schaut in den Himmel den Vögeln nach, bis sie nach einem Stück Treibholz, einem abgestorbenen Baum greift, an dem sie schließlich hochklettert. Für den Betrachter kommt dieses Klettern in verschiedenen Einstellungen aus wechselnden Blickwinkeln zur Erscheinung. Die filmische Versinnlichung transformiert ein kurzes Stück Holz

in einen langen, knorrigen Baumstamm. In dieser Minimalstudie mit Treibholz wird nicht nur die Protagonistin weitergetrieben, sondern auch der Bildwert von Relation zu Relation bedeutungsgenerierend verschoben. Während ihre nackten Füße noch am knorrigen Baumstamm Halt suchen, zieht sich die Frau bereits – wie ein Kind, das gerade über die Tischkante sehen kann – an einem Tisch hoch, der zu einer Tafel gehört, an der eine Festgesellschaft trinkend und Konversation betreibend sitzt. Nicht nur Wasser und Erde wie zu Beginn, auch Außen- und Innenräume, Natur und Kultur werden durch klare Schnitte in ihrer Heterogenität bewahrt und gleichsam aneinandergefügt. Ein solches Ineinanderübergehen von heterogenen Räumen, das hier von der Körperbewegung der Protagonistin motiviert wird und eine dadurch gegebene Verbundenheit des Getrennten entsprechen deutlich der Traumtätigkeit und ihrer anderen Logik, die modellhaft genutzt wird. Der Übergang vom Treibholz oder abgestorbenen Baumstamm zum Tisch, von »Natur« zu »Kultur« hat insofern keine logische, aber eine traumlogische Begründung. Eine assoziative Verknüpfung über das Material, über den kulturgeschichtlichen Übergang vom Baum zum Tisch oder vom naturverbunden am Strand spielenden Kind zur Teilnahme an den Sitten und Gebräuchen der Erwachsenenwelt ist für jeden Betrachter sofort gegeben.

Ohne von der Tischgesellschaft bemerkt zu werden, krabbelt Maya Deren im Weiteren über den Tisch zwischen den Gästen wie zwischen Gestrüpp hindurch, das in einem Zwischenschnitt visualisiert wird, in dem sie durch das Unterholz einer dschungelartigen Landschaft kriecht. Der Zuschauer begegnet hier keiner stringenten Handlung, keiner Kontinuität in Raum und Zeit, aber einer Kontinuität ihrer Bewegung, ihrer Geste des »Zur-Welt-Seins«, durch die sich die Bedeutungen prozesshaft neu zusammenfügen. An die Stelle von Handlung tritt Transformation. Die filmische Geste kaschiert die heterogenen Orte und Szenen nicht, setzt sie vielmehr in harten Filmschnitten derart gegeneinander, dass sie wie Polaritäten erscheinen, die sich nicht ausschließen, sondern gegenwärtig zueinander verhalten. Die Kameraführung und Montage als gestisches Dazwischen (medialität) hat eine andere Wirksamkeit, die nicht direkt vom Mittel zum Zweck, sondern indirekt von der Bedingung der Möglichkeit zur Konsequenz verläuft.



Abb. 6, 7

Maya Deren robbt in dieser Sequenz auf das Kopfende des Tisches zu, an dem ein Mann Schach spielt. Kurz bevor sie ihn erreicht, steht er auf und geht. Sein Schachspiel bleibt zurück und wird nun zum Schauplatz eines blickgesteuerten Spieles. Die Spielzüge folgen Derens Blickregie. Das Wertesystem der Sprache, das Ferdinand de Saussure mit dem Schachspiel (de Saussure 2001: 106) verglichen, wird hier deutlich in Szene gesetzt und sei kurz erinnert.

Nach Saussure entspricht das Stellungsspiel der Schachfiguren auf dem Brett dem Zusammenspiel der sprachlichen Einzelheiten. »Der Wert der einzelnen Figuren hängt von ihrer jeweiligen Stellung auf dem Schachbrett ab, ebenso wie in der Sprache jedes Glied sein Stellungsverhältnis zu den anderen Gliedern hat« (106). Vergleichbar mit der Veränderung der Konstellation von Figuren in einem Spielzug beim Schach verschiebt sich die stets relative Bedeutung von Zeichen beim Sprechen, da diese nicht positiv durch ihren Inhalt, sondern negativ durch ihre Beziehungen zu anderen Zeichen Bedeutungen erlangen. Diese prozessuale Bedeutungsgenerierung hat System. Es handelt sich um das veränderliche System eines Spieles, das durch die unveränderliche Übereinkunft einer Spielregel in seinem Spiel-Raum eingegrenzt wird. Auch die Stellungsverhältnisse beim Schach hängen von konstanten Spielregeln ab; ein Pferd unterscheidet sich durch seine ganz spezifische Bewegungsfähigkeit in jedem Zustand des Spieles von einem Turm. Saussure vergleicht diese Festlegung mit den Grundsätzen der Semiologie, die auch Sprache festlegen. Beachtenswert ist jedoch eine Unstimmigkeit in dieser Analogie zwischen beiden Spielen, die Saussure anspricht. Im Unterschied zum Schachspiel kann die Veränderung in der Sprache nicht im Voraus berechnet werden. Der Schachspieler wirkt intentional umgestaltend, während dagegen »[...] die Sprache nichts im voraus überlegt« (106). Das unbewußte Spiel der Sprache zeigt sich nach Jacques Lacan, der Ferdinand de Saussures sprachtheoretische und Sigmund Freuds traumtheoretische Überlegungen zusammen bringt, insbesondere auf dem Schauplatz des Traumes. Die Entdeckung Freuds, dass das Unbewußte

Schauplatz eines Verweisungssystems mit eigener Logik und Symbolsystemen ist, wird bei Lacan im berühmten Diktum präzisiert, dass das »Unbewußte strukturiert ist wie eine Sprache«. Beziehungen der Elemente sind hier durch Metapher und Metonymie gekennzeichnet, die nicht nur mit der poetischen Sprache verwandt sind, sondern auch den Verdichtungen und Verschiebungen der Traumarbeit korrespondieren, die auch die »Poetik des Films« von Maya Deren prägen.

Orientiert an Traumprozessen – wie sie nächtlich erlebbar oder in Traumdiskursen beschrieben werden – handelt es sich beim filmischen Träumen im Unterschied zum nächtlichen Traum eines Menschen jedoch um den gewollten Einsatz überraschender Verknüpfungen, a-kausaler Geschehnisse und Transformationen, in denen häufig die andere Logik des Traumes, die hier willentlich genutzt wird, selbstreferentiell reflektiert wird. Der Kurzfilm *AT LAND* von Maya Deren ist sowohl bezogen auf die Traumlogik als auch auf die Entfaltung einer Bildsprache von der Geste aus beispielhaft. Ein Verzicht auf linguistische Zeichen erscheint konsequent in dieser Ausrichtung, denn im filmischen Denken der Maya Deren wird das unbewußte Spiel der Sprache in ein anderes Wertesystem transformiert, in dem Bedeutungen visueller Elemente aus körperlicher Bewegung resultieren.

In der beschriebenen Eingangsszene von *AT LAND*, in der Maya Deren ihre sprechende Filmsprache selbstreflexiv ausstellt, bringt sie zugleich eine »magische Welt« zur Erscheinung, denn »die Relationen, die zwischen den Vorstellungen bestehen, sind auch zwischen den Dingen gesetzt« (Freud 1980: 91). In diesem Sinne bedarf es keiner Handlung, um eine Spielfigur aus dem Spiel zu werfen und zur Figur eines anderen Spieles zu machen. Eine Blickbewegung steuert die schwarze Dame, die auf dem Spielfeld einen weißen Bauern schlägt, der dadurch in die Wasserwelt des Strandlebens zurückfällt, aus der die Protagonistin kommt. Sie wird ihm in eine Felsenlandschaft folgen, zwischenzeitlich einen Spaziergang im Grünen unternehmen, in ein Haus mit surrealistischem Ambiente nach der richtigen Türe suchen, um erneut in die Felsenlandschaft zu gelangen, wo sie den Strand wiederfindet, an dem sie durch menschenleere Dünen wandert, Steine sammelt, zwei Frauen, eine blonde und eine schwarzhaarige Frau, beim Schachspiel findet, die sie auf eine Seite lockt, ihre Haare streichelt, so dass sie ihr Spiel unbewußt weiterführen bis Maya Deren ihnen den weißen Bauern entwendet. Während sie mit der Schachfigur am Strand entlang läuft, läßt sie die einzelnen Etappen ihrer Odyssee Revue passieren. Der Film endet mit Blick auf ihre Spuren im Sand, während sie sich dem Blick immer mehr entzieht. Sie könnte nach dem nächsten Schnitt wiederkehren, ewig wiederkehren, an einem Baumstamm hängend, auf einem Felsen stehend, in ei-

nem Innenraum oder Außenraum. Dieses Auslaufen-Lassen des filmischen Bilderstroms verlangt nach Ergänzung.¹⁹

Das filmische Denken kennt hier keine Entfernungen und verknüpft traumlogisch das räumlich Auseinanderliegende und zeitlich Verschiedene mit Leichtigkeit in einer filmischen Geste. Während das Geschehen der magischen Weltsicht ebenso wie der Traumlogik korrespondiert, erweist sich die filmische Geste als eine aus der Technik heraus entfaltete choreographische. Zoombewegungen, eine durch Körperbewegungen akzentuierte Handkamera, Schwenks und Montage setzt Maya Deren »nicht nur innerhalb festgelegter Grenzen eines Blickwinkels, sondern vielmehr kühn und dynamisch ein« (Deren 1984b: 39). Deshalb erscheint ihr »Choreographie« ein passender Ausdruck zu sein, der nicht mehr nur auf Bewegungsverläufe von Tänzerkörpern anwendbar ist, sondern vielmehr eine Vielfalt von Bewegungsverläufen auch der Dinge umfaßt. Gerade weil die Stilisierung des Tanzes hier auf Nicht-Tänzer und Dinge übertragen wird, kommt der Bewegungsverlauf selbst in seiner Performativität zur Erscheinung. Vom Schachbrett gefallen und durch einen Felsbach ins Meer gespült wird die Schachfigur des Bauern in völlig neuen Bewegungsformen gezeigt, die weder Vor-Schriften des Tanzes noch das Regelsystem des Schachspiels vorsehen.



Abb. 8, 9, 10

Bezogen auf das inszenierte Schachspiel folgt Maya Deren in *AT LAND* den künstlerischen Diskursen von John Cage und Marcel Duchamp, die in ihren *CHess PIECES* Schach als »das Spiel der Spiele« nutzten, um es von kanonisierten Regeln zu befreien.²⁰ Werden die Regeln des Schachspiels außer Kraft gesetzt, dann wird das Spiel zur Regel, nach der das Spielmaterial weder auf eine eindeutige Identität noch auf eine bestimm-

19 Maya Derens Film mag insofern an das Nachtbuch *FINNEGANS WAKE* von James Joyce erinnern, das mit einem »the« buchstäblich ausläuft, um nirgendwo anders zu münden als im Anfang: »riverrun«.

20 Insofern erscheint es vielsagend, dass Marcel Duchamp in Maya Derens Filmfragment *WITCH'S CRADLE* (1943) und John Cage im Film *AT LAND* auftreten.

te Funktion festgelegt ist. Das Schachbrett – und als ein solches fungiert AT LAND als Film in Gänze²¹ – ist Schauplatz ständiger Transformationen. Der Zuschauer kann die Spielzüge der einzelnen Figuren beobachten, die ihre Positionen wechseln und je nachdem, wo sie ihren Platz finden im immer anderen Relationssystem der Szenen, ihre Bedeutung und Position verändern. Zu diesen Figuren oder Elementen im Gesamtfeld des Filmes gehört ein Stück Treibgut ebenso wie die Schachfigur des Bauern oder Maya Deren, die nur deshalb die Protagonistin ihres Filmes sein kann, weil sie kein Rollen-, sondern ein Stellungsspiel betreibt, das nach einer traumästhetischen Logik und nicht nach Prinzipien eines psychologischen Realismus funktioniert. Als entpersönlichte Figur wechselt sie in AT LAND zwischen lichtdurchfluteten Außen- und dunklen Innenräumen wie zwischen weißen und schwarzen Spielflächen. In der dem Film immanenten selbstreflexiven Weise macht Maya Deren ihren dabei vollzogenen eigenen Positionswechsel in einer Szene gesondert deutlich. Im Gespräch mit einem Mann geht sie einen Feldweg entlang. Mittels subtiler, filmischer Montage wechselt zwischenzeitlich der Gesprächspartner. Zunächst erscheint sie in Begleitung von Parker Tyler, zuletzt von Alexander Hammid, ihrem zeitweiligen Ehemann,²² der an AT LAND mitgearbeitet hat. Dazwischen liegt ein Gespräch mit John Cage. Dieser durch Umschnitte realisierte, fast unmerkliche Wechsel, erscheint als Metonymie, in der jeweils ein anderer den Platz des Vorgängers einnimmt. Merkwürdig wird der Wechsel insbesondere durch den Stimmungswechsel im stummen Dialog. Während sie eher unbeteiligt neben dem ersten Gesprächspartner, dem Schriftsteller und Filmkritiker Parker Tyler weilt, entsteht im Miteinander mit dem Komponisten John Cage eine entspannte, freundliche Atmosphäre,²³ die vom gemeinsamen Weg mit dem Filmemacher Alexander Hammid abgelöst wird, dem sie gereizt hinterher rennen muß, in ein unwirtliches Haus hinein.

In den traumlogisch verknüpften Szenen kann auch eine Person mehrfach vorkommen, so Maya Deren in einer späteren Strandszene in

21 Diese Ansicht vertritt auch die Filmemacherin Friederike Rückert, die meinen Hinweis auf die Schachspielanalogie von Saussure aufgegriffen hat. Vgl. zu Maya Derens Filmen, insbesondere zu MESHES OF THE AFTER-NOON: Rückert 2006: 203-221.

22 Die Ehe wurde 1947 geschieden.

23 Maya Deren vergleicht ihre filmische Arbeit auch mit dem Komponieren eines Musikstückes und nennt Fotografie »die Kunst des kontrollierten Zufalls«. (Vgl. Maya Deren, Mit dem Auge planen, 1984 a+b, S. 28 und S. 35.) Dieses Prinzip, nach dem Deren ihren Spielraum festlegt, korrespondiert der »absichtsvollen Absichtslosigkeit« von Cage, um sich gleichzeitig durch andere künstlerische Verfahren zu unterscheiden.

At Land, in der sie quasi gleichzeitig mit dem weißen Bauern am Strand entlang läuft, sich dabei die Haare ihrer Freundinnen streichelnd hinterher schaut, auf einem Felsen steht oder Steine sammelt. In wieder anderer Weise vervielfältigt tritt auch der Tänzer Talley Beatty in dem Kurzfilm *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1945) auf.

A Study in Choreography for Camera²⁴

Diese filmische Studie, in der die Tänzerin und Filmemacherin Maya Deren keine Tanzperformance filmte, sondern Tanz filmisch choreographierte und performierte, indem sie filmische Mittel gleichsam performativ zur Wandlung des tänzerischen Vollzuges einsetzt, kann als Markstein für neue Raumzeitkonzepte im Videotanz und in der Performance-Art bezeichnet werden. Maya Deren nutzt hier den anderen medialen Spielraum im Zuge ihrer Emanzipationsbewegung von theaterspezifischen Tanzkonzeptionen. Dabei genügt ihr Film als bloße Repräsentation herkömmlicher Choreographien nicht. Es galt vielmehr, den Film selber choreographisch einzusetzen, Bewegungskunst und Zeitbild zu einer filmischen Form zu verbinden.

In dieser Studie werden Sprünge von Talley Beatty über heterogene Räume, vom landschaftlichen Außenraum über den persönlichen Innenraum einer Wohnung in den Zwischenraum eines Museums ausgedehnt, indem Deren den Sprung filmisch zusammensetzt. Das ist bereits vielfach thematisiert worden. Dass sie bei diesen, jede Raum- und Zeitgrenzen überwindenden, neuen Bewegungsphasierungen erneut die Polaritäten ineinander wendet, ist dagegen vernachlässigt worden. Ein Abheben vom Boden beim Absprung ist hier gleichsam aus einem rückwärts einmontierten Fallen generiert worden, das eine ist das andere und erscheint insofern umfassend dynamisch und wandlungsfähig. In diesem Zusammenhang läßt sich die These anschließen, dass Maya Deren – in Korrespondenz zu Cages Umgang mit dem I-Ging – einen Bildbegriff in ihrer filmischen Choreographie umsetzt, der dem chinesischen und insbesondere buddhistischen Kulturkreis nahe steht (vgl. Jullien 2005). Bild ist hier nicht Darstellung von etwas, sondern Prozeß der Transformation, Phänomen des Wandels. Filmische Geste ist hier keinesfalls Verweis auf außerfilmische Realität, sondern Schöpfung neuer Relationen, also von Lebens- und Weltzusammenhängen. Tanz ist gleichsam gestische Per-

24 Vgl. zu dieser Choreographie auch eigene Ausführungen der Filmemacherin: Deren 1995: 87-91.

formativität einer Lebensenergie, die das Spiel der Polaritäten im Wechselspiel mit der Geste des Films entfaltet.



Abb. 11

Maya Deren beginnt ihre Studie mit dem Tänzer Talley Beatty, indem sie seine gegenwärtige Vergangenheit im Film vervielfältigt. Der Tänzer, der umgeben von Bäumen in der »Natur« selber die Form von Bäumen annimmt, seine Arme und Beine wie Äste ausbreitet, befindet sich gleich mehrmals in der Landschaft, an der der Blick mittels eines Kameraschwenks von rechts nach links vorbeigleitet. Bei dieser filmischen Bewegungsgeste werden verschiedene Stadien einer spiralförmigen Drehung des Tänzers zeitlich neu strukturiert. Dabei kommt ein häufig von Deren verwandtes Stilmittel zum Zuge, die Doppelbelichtung. Sie ermöglicht eine Gleichzeitigkeit von zeitlich aufeinander folgenden Geschehnissen oder Dingen. Die technische Umsetzung der Doppelbelichtung erfolgt dadurch, dass man zuerst eine Person, hier den Tänzer, an einem Ort filmt, den Film dann zurückgespult und ihn noch einmal an einem anderen Platz filmt. Derart ist es möglich, ihn doppelt oder mehrfach auf dem Filmmaterial erscheinen zu lassen oder Abwesenheit und Anwesenheit einander durchdringen zu lassen. In dieser Anfangssequenz wird nicht nur das figurative Vermögen tänzerischer Bewegung aus der Gestaltungskraft der Natur abgeleitet – was der chinesischen Ästhetik entspricht –, sondern auch Bewegung als permanenter Wandlungsprozeß von einem Zustand in den anderen versinnlicht. Die filmische Technik wird entsprechend vielschichtig eingesetzt.

Eine weitere, immer wieder von Deren genutzte filmische Technik ist die Zeitlupe, durch die sie sowohl eine »Bedeutungsvielfalt, die sich unter der Oberfläche einer Handlung verbirgt« (vgl. Deren 1984b: 41), einfängt, als auch den performativen Verlauf von Bewegungen detailgenau betont. Dabei wird der Verflachung einer Bewegung entgegengewirkt, ihr Tiefenschärfe mittels Weitwinkelobjektiv gegeben. Immer wieder setzt Maya Deren filmtechnische Mittel (Stopp-, Trick- Verfahren oder auch das Rückwärts-Abspielen und Jump-Cut z.B bei der Montage) ein,

um die Dynamik einer Bewegung zu betonen, die grundlegend für den Film und stärker als alles andere im Film ist. Ihrer Selbsteinschätzung von *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* ist insofern zuzustimmen: »Die Bewegung des Tänzers schafft eine Filmographie, die es in der Art niemals gegeben hat. Durch die Drehung seiner Füße macht er entfernte Orte zu Nachbarn« (Deren 1984c: 51).

Mit Hilfe filmischer und tänzerischer Gesten erschafft Maya Deren ungewöhnte, neue Zeit- und Raumgefüge, die nicht nur für den Tanz eine neue Versinnlichung bieten. Der Film endet wie eine Vorwegnahme einer Szene des Filmemachers Andrej Tarkowskij:²⁵ der Tänzer Talley Beatty verweilt in der zweiten Position plié, eine Position, die sich sehr lange halten läßt, in der Natur mit dem Rücken zum Zuschauer, so dass dieser über seine Schulter, quasi mit seinem Blick, in die Landschaft schaut.



Abb. 12, 13

Tänzerische Bewegung erweist sich in Maya Derens *STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* als kontinuierliche, energetische Durchquerung im Raum-Zeit-Wechsel zwischen Natur- und Kultur-Räumen. Sie zeigt sich zudem als Lebenspotential, das Polaritäten verbindet und den Bewegungsraum ausspannt. Tänzerische Phrasierung tritt gleichsam als Resonanz auf Welt und Leben in unterschiedlichen kulturellen Kontexten auf. So auch als Resonanz auf eine Hevajra-Statue aus Kambodscha (Angkor-Zeit)²⁶ im Museumsraum. Zu der nur als Büste im Metropolitan Museum of Art zu sehenden Statue einer der Hauptgottheiten des Mahayana

25 Die poetische Filmsprache von Andrej Tarkowskij wurde ebenfalls stark durch die chinesische und japanische Ästhetik geprägt.

26 Ich danke dem langjährigen Lehrstuhlinhaber für asiatische Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Hermann Kulke, für seine kompetente Unterstützung bei der Identifikation der Skulptur.

Buddhismus gehört nach neuesten Forschungen der verstümmelte, untere Teil der Statue, der sich in der berühmten Tempelanlage Angkor Wat befindet.²⁷ Dieser ausgesparte, untere Teil verdeutlicht, dass sich die hier siebenköpfige Statue,²⁸ die verschiedene Erfahrungsformen multiperspektivisch umfaßt, ursprünglich in einer tanzenden Position befand. Zu dieser tanzenden Gottheit gehörten acht Arme auf jeder Seite, die ihr eine dynamisch bewegte Erscheinung gaben, an die die Büste kaum zu erinnern vermag. In neuer Weise wird sie von Maya Deren choreographisch wiederbelebt. In einer erst durch die Kamerageschwindigkeit generierten, sonst unmöglichen Pirouette bringt der Tänzer Talley Beatty die multiplen Perspektiven für den Zuschauer in einer kontinuierlichen Bewegung zusammen, durchquert sie quasi im beschleunigten Tempo seiner Drehungen, die an die übermenschliche Dynamik der tanzenden Gottheit erinnern mag. Dabei erzeugt die Kamera die Bewegung des Tänzers und transzendiert das menschlich Mögliche.

Maya Deren nutzt die filmische als choreographische Geste, um Erfahrungsmöglichkeiten zu erweitern, zu transzendieren. Das Intransitive, Ungewollte, Unbestimmte und Leibliche der Geste weist ihr dabei einen mehrfachen Weg hin zum choreographischen Umgang mit der Kamera und zu einem Zeitbild im Prozess des filmischen Denkens sowie fort von der wachbewußten Narration hin zur Traumlogik. In *AT LAND* und in *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* sind es weder Story und Handlungsdramaturgie noch Figurenpsychologie, durch die Sequenzen eines Filmes eine Einheit erhalten. Vielmehr ist es die Bewegung von Maya Deren oder eines Tänzers, im Zusammenspiel mit der Bewegung der Kamera, die Zeit und Raum gestisch umspannen. Ihre Filme lassen sich zugleich als Zeit-Bild-Choreographien im Sinne von Gilles Deleuze bezeichnen, denn sie machen nicht mehr »aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit« (Deleuze 1997: 37).

Literatur

- Agamben, Giorgio (2001): »Noten zur Geste« In: Mittel ohne Zweck, Freiburg und Berlin: Diaphanes, S. 53-62.
Barthes, Roland (1990): »Cy Twombly oder Non multa sed multum«, In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 168.

27 Vgl. www.metmuseum.org/toah/ho/07/sse/hod

28 In der Ikonographie der tanzenden Gottheit weist diese ursprünglich acht Köpfe und acht Arme auf.

- Bergson, Henri (1948): *Das Lachen*, Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deren, Maya (1984a): »Mit dem Auge planen«, In: *Poetik des Films*, Berlin: Merve, S. 19-30.
- Deren, Maya (1984b): »Filmmedium als Muse und Mittel«, In: *Poetik des Films*, Berlin: Merve, S. 31 – 45.
- Deren, Maya (1984c): »Brief an James Card«, In: *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*, Berlin: Merve, S. 47-56.
- Deren, Maya: (1995): »A Study in Choreography for Camera«, In: *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*, Hamburg: Material-Verlag, S. 87-91.
- Deren, Maya (1995): *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*, Hamburg: Material-Verlag.
- Drosdowski, Günther (Hg.) (1989): *Duden-Etymologie. Das Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Wien/Zürich: Duden.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): »Verkörperung/Embodiement«, In: (Hg. et al.), *Verkörperung*, Tübingen und Basel: Francke, S. 11-25.
- Flusser, Vilém (1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1980): *Totem und Tabu*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Hofmannsthal v., Hugo (1979): *Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Jullien, Francois (2005): *Das große Bild hat keine Form*, München: Fink.
- zur Lippe, Rudolf (1974): *Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Die Prosa der Welt*, München: Fink.
- Meyer, Petra Maria (2003): »Intermedialität als Wirkungsbereich einer »sprechenden Sprache««. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen und Basel: Francke, S. 477-486.
- Meyer, Petra Maria (2004): »Die Geste als intermediale Vergleichskategorie. Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert«. In: Christoph Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media – Theater – Film*, München: epodium, S. 55-73.

- Meyer, Petra Maria (2006): »Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Leiblichkeit und mediale Praxis bei Valie Export und Nan Hoover«. In: (Hg.): Performance im medialen Wandel, München: Fink, S. 223-257.
- Nietzsche, Friedrich KSA, Bd. 6, S. 110.
- Robert, Paul (1977): Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française, Paris: Le Robert.
- Rückert, Friederike (2006): »Die choreographierte Kamera. Im Schachspiel von Maya Deren«. In: Petra Maria Meyer, Performance im medialen Wandel, München: Fink, S. 203-221.
- Saussure de, Ferdinand (2001): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin: de Gruyter.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bildzitat aus: Deren, Maya (1995): Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film, Hamburg: Material-Verlag, S. 6.
- Abb. 2, 3: Bildzitate aus: Ebd., S. 71.
- Abb. 4: Film-Still aus: Deren, Maya (1944): At Land.
- Abb. 5: Bildzitat aus: Ebd., S. 72.
- Abb. 6: Bildzitat aus: Ebd., S. 73.
- Abb. 7, 8: Film-Stills aus: Deren, Maya (1944): At Land.
- Abb. 9, 10: Bildzitate aus: Ebd., S. 76.
- Abb. 11: Bildzitat aus: Ebd., 85.
- Abb. 12: Bildzitat: www.metmuseum.org/toah/ho/07/sse/hod
- Abb. 13: Film-Still aus: Deren, Maya (1945): A Study in Choreography for Camera.

ANMERKUNGEN ZUR GESTE IM FRÜHEN FILM

FRANK KESSLER

Als Maksim Gor'kij 1896 in einem Lokal in Nižnij-Novgorod einer Vorstellung des Cinématographe Lumière beiwohnt, wähnt er sich, wie er in einem Zeitungsartikel schreibt, »im Reich der Schatten«.

»Und alles lautlos, schweigend, absonderlich. Man hört nicht das Rumpeln der Räder auf dem Straßenpflaster, nicht das Trappeln der Schritte, keine Stimme, nichts – nicht eine einzige Note jener vielschichtigen Symphonie, die immer die Bewegung von Menschen begleiten. Lautlos wiegt sich das aschgraue Laub der Bäume im Wind, lautlos gleiten die grauen, schattengleichen Figuren der Menschen über die graue Erde, wie von einem Fluch zum Schweigen Verdammte und grausam Bestrafte, denen man alle Farben des Lebens genommen hat. Ihr Lächeln ist tot, obwohl ihre Bewegungen voll lebendiger Energie und so schnell sind, dass man sie kaum erfassen kann. Ihr Lachen ist tonlos, obwohl Sie sehen, wie die Muskeln in den grauen Gesichtern zucken. [...] Da – ein neues Bild: Am Tisch sitzen drei Kartenspieler. Angespannte Gesichter, schnelle Bewegungen der Hände beim Kartenausteilen. Am Zittern der Hände wie an der Muskelanspannung der Gesichter sieht man die Gier der Spieler. Das Spiel läuft ... und sie beginnen alle zu lachen, und es lacht auch der Kellner, der Bier bringt und an ihrem Tisch stehen bleibt. Sie krümmen sich vor Lachen ... aber kein Laut ist zu hören. Als wären diese Menschen gestorben und ihre Schatten dazu verurteilt, bis in alle Ewigkeit schweigend Karten zu spielen.« (Pacatus 1995: 13f.)

Das gutbürgerliche Vergnügen der PARTIE D'ÉCARTÉ auf dem südfranzösischen Landsitz der Brüder Lumière, an dem deren Vater Antoine Lumière, der Magier und Schausteller Félicien Trewey sowie der Brauer Alphonse Winckler teilnehmen, wird bei Gor'kij zu einem gespenstischen Totentanz. Nun ist Gor'kij gewiss eine dissonante Stimme im Chor der zeitgenössischen Kommentatoren, die angesichts der Lumière-Filme in ihrer Mehrzahl bekanntlich ganz im Gegenteil eher geradezu synästhetische Wahrnehmungserfahrungen schildern. Dennoch ist die von ihm beschriebene Wirkung der lebenden Bilder, die, wie er schreibt, »nicht das Leben, sondern [den] Schatten des Lebens« zeigen, in besonderer Weise geeignet, den Status der Geste im frühen Kino zu reflektieren.

In Gor'kij's Beschreibung – wie kritisch sie gegenüber den kinematographischen Bildern auch immer sein mag – wird die körperliche Bewegung als Ausdrucksbewegung gelesen, gleichzeitig aber von jeglicher Körperlichkeit losgelöst. Die Menschen sind nichts weiter als Schatten, und dennoch verrät die »Muskelanspannung der Gesichter [...] die Gier der Spieler«. Das Verhalten der Personen wird, mit anderen Worten, hier selbst zur Geste, auf ähnliche Weise wie Béla Balázs mehr als ein Vierteljahrhundert später in *DER SICHTBARE MENSCH* (1924) feststellt, das Sprechen im Stummfilm zur »Sprachgebärde« wird (Balázs 1982: 69). Die hier skizzierte Linie ließe sich – geradezu kurioserweise – ohne weiteres verlängern zu einer Auffassung vom Film als »behavioristische« Kunstform, wie man sie bei Maurice Merleau-Ponty weitere zwanzig Jahre später findet. In dem 1945 gehaltenen Vortrag »Das Kino und die neue Psychologie« heißt es:

»Das Kino zeigt uns nicht, wie es der Roman lange getan hat, die *Gedanken* des Menschen, es zeigt uns sein Benehmen oder sein Verhalten, es bietet uns unmittelbar diese besondere Weise des Zur-Welt-seins, die Dinge und die Anderen zu behandeln, die für uns in den Gesten, dem Blick, dem Mienenspiel sichtbar ist und die offensichtlich jede uns bekannte Person definiert. Wenn uns das Kino eine Person zeigen will, der schwindlig ist, wird es nicht versuchen müssen, die innere Landschaft des Schwindels wiederzugeben [...]. Wir werden den Schwindel viel besser empfinden, indem wir ihn von außen sehen, indem wir diesen aus dem Gleichgewicht geratenen Körper betrachten, der sich an einer Steilklippe dreht, oder diesen schwankenden Gang, der versucht ist, sich man weiß nicht auf welchen Umsturz des Raums einzustellen. Für das Kino sind Schwindel, Freude, Schmerz, Liebe, Haß Verhaltensweisen wie für die moderne Psychologie.« (Merleau-Ponty 1997: 244f)

Für Gor'kij, wie dann später für Balázs und Merleau-Ponty, wird gefilmtes Verhalten somit zur Ausdrucksbewegung, die zum Ausdruck gebrachte Emotion prägt sich dem Körper gleichsam auf, ob dieser selbst nun als Schatten erscheint oder, ganz im Gegenteil, in seinem In-der-Welt-sein. Dies jedoch ist, genauer betrachtet, letztlich nur darum möglich, weil dieses Verhalten in eine, wie immer auch rudimentäre, narrative Struktur eingebettet ist. Sowohl Gor'kij als auch Merleau-Ponty (und letztlich selbst Balázs, allerdings an dieser Stelle nur implizit) schildern kurze narrative Sequenzen – das Kartenspiel, der Mensch, dem an einer Steilklippe schwindlig wird –, durch die das Verhalten ein gerichtetes, aus der Situation heraus erklärbares wird. Damit ließe sich in der Tat eine Entwicklungslinie ziehen, in deren Verlauf das Kino von einer unwirklichen Schattenwelt zu einer behavioristischen, und somit auch realistischen Kunstform wird, weil es sowohl in stilistischer wie in technologi-

scher Hinsicht einen immer stärkeren Wirklichkeitseindruck bewirkt. In einer solchen teleologischen Perspektive wäre es also geradezu die Bestimmung des kinematographischen Apparats, die Alltagsgestik einzufangen, womit umgekehrt das alltägliche Verhalten letztlich die ästhetische Norm für das gestische Spiel des Filmschauspielers setzte.

Ganz anders als der Zeitgenosse Gor'kij beurteilt nun der französische Filmhistoriker Georges Sadoul *PARTIE D'ÉCARTÉ*, der diesen Film auf eine Weise beschreibt, die in dessen Innern das Aufscheinen einer anderen Form der Gestik sichtbar macht, und sei es in diesem Fall auch nur als eine Art potentieller Störfaktor:

»Drei Kartenspieler, alle eher stattlich, die großen Füße fest auf den Boden gestemmt, füllen die Leinwand. Hinter ihnen eingetopfte Palmen. Ein Spieler teilt die Karten aus, sogleich beginnt die Partie. Ein Kammerdiener bringt Bier, das in den Gläsern schäumt. Einer der Spieler, der Brauer A. Winkler, hat das Bier ausgeschenkt. Antoine Lumière, der seinem Freund Trewey gegenüber sitzt, zündet eine Zigarre an und raucht einige Züge. Schon ist die Partie beendet. Einer der Spieler nimmt sich den Einsatz. Der Kammerdiener streicht die ganze Zeit lachend und mit theatralischen Gesten um die Spieler herum, die Arme nach oben werfend und sich auf die Schenkel klopfend. Doch die Anwesenheit dieser ein wenig künstlichen Figur – welche die kleinen Nebenrollen in den Filmen von Méliès ankündigt – kann die Natürlichkeit dieser schnell gespielten Partie nicht stören, ein gutbürgerlicher Zeitvertreib an einem sonnigen Sonntag.« (Sadoul 1973: 291f)

Sadoul schildert somit einerseits den Effekt des eingefangenen Lebens, der, einer oft zitierten Formel zufolge (*»la vie pris sur le vif«*), die Lumière-Filme charakterisiert, andererseits aber bricht hier, in der Person des Kammerdieners, die *Theatralität* ein in die Natürlichkeit der Szene. Der Mann, dessen Verhalten in einer Fußnote mit seinem südfranzösischen Naturell erklärt wird, ist, wenn man Sadoul wörtlich nimmt, eigentlich im falschen Film – er gehört eher in das kinematographische Universum der inszenierten Filme von Georges Méliès als in das der Brüder Lumière. Das Adjektiv »theatralisch« steht für einen ganzen Komplex negativer Zuschreibungen an diesen Auftritt: Theatralisch ist zu lesen als »nicht filmgemäß«, als »nicht natürlich«, als »übertrieben«; der Term bezeichnet somit letztlich etwas, das der Film zu überwinden den hat, um wirklich Film zu werden.

Im Kern ist damit auch die – zumindest außerhalb des Bereichs der Filmhistoriker, die sich dem frühen Film widmen – vorherrschende Haltung zur Gestik in der Frühzeit umschrieben: Das Kino, das seine Form erst noch finden muss, ist in seiner »primitiven« Phase noch zu sehr dem Theater verhaftet und kann sich erst im Laufe der Jahre, in denen der

Film tatsächlich zur Kunst wird, aus dieser Verbindung lösen. Die Gestik ist dementsprechend noch »theatralisch« im Sinne der verschiedenen Bedeutungsschichten dieses Ausdrucks.

Historisch betrachtet ist eine solche Perspektive jedoch überaus problematisch, und zwar nicht nur weil, wie Lea Jacobs und Ben Brewster (1997 und 1998) oder auch Roberta Pearson (1992) in ihren detaillierten Studien nachgewiesen haben, das Spiel der Darsteller im Kino nur um den Preis einer überaus simplistischen Sicht der Dinge so umstandslos mit der zeitgenössischen Theaterpraxis über einen Kamm geschoren werden kann: Diese Sichtweise wird weder den komplexen stilistischen Normen des Bühnenspiels, noch der gestischen Arbeit der frühen Filmschauspieler gerecht. Unzureichend ist diese Perspektive vor allem aber auch, weil sie ausgeht von einer negativen, ahistorischen und teleologischen Betrachtungsweise: Der frühe Film – und insbesondere die Spielweise der Darsteller – entspricht nicht den ästhetischen Normen dessen, was der Film einmal sein wird. Und gleichzeitig nimmt sie die Tatsache nicht zur Kenntnis, dass die Kinematographie der Frühzeit doch ganz offensichtlich ihr Publikum zu erreichen wusste, dass sie nicht gesehen wurde als ein Medium mit einem grundlegenden Mangel, sondern dass sie nur in ihrem historischen Funktionieren zu verstehen ist, das heißt, wenn man die ihr inhärente Logik begreift.

Das, was mit Blick auf den frühen Film nun so unzutreffend mit dem Begriff »theatralisch« bezeichnet wird, meint eigentlich vor allem Folgendes:

- die Gestik des frühen Films sucht plakative Eindeutigkeit und stützt sich dabei auf die konventionellen Darstellungsformen eines gestischen Repertoires, die in gewissen Formen der Pantomime, der kommunikativen Alltagsgestik sowie in vielerlei zeitgenössischen Schauspiel-Lehrbüchern zum Körperausdruck kodifiziert sind;
- die Gestik richtet sich nicht an die anderen Figuren, sondern vor allem an das Publikum und strebt nicht danach, eine diegetische Kommunikationssituation bzw. Gefühlswelt realistisch darzustellen; sie signalisiert Emotionen, Intentionen, Reaktionen mehr als dass sie als deren *Ausdruck* verstanden werden könnte;
- die Darstellungsweise bekümmert sich nicht darum, die Illusion eines geschlossenen diegetischen Raums zu schaffen, sondern sie richtet sich immer wieder hin zur Kamera und damit auch an das Publikum.¹

1 Vgl. zu diesen Punkten auch Kessler/Lenk 1995, 1996 und 1997.

All diese Aspekte sollten jedoch nicht als Residuen eines filmfremden, anderen medialen Formen zugehörigen Stils angesehen werden, den das Kino zu überwinden hatte, um gewissermaßen »zu sich selbst zu finden«. Sie gehören schlicht einem anderen ästhetischen Paradigma an, einem anderen Repräsentationsmodus, und entsprechen letztlich recht genau den Merkmalen, die Tom Gunning dem »Kino der Attraktionen« zuschreibt, das in seinem Funktionieren dem klassischen Erzählkino geradezu Punkt für Punkt entgegengesetzt ist:

»Was genau ist nun das Kino der Attraktionen? Zunächst einmal ein Kino, das sich auf die von Léger beschriebene Eigenschaft beruft: die Fähigkeit, *etwas zu zeigen*. Im Gegensatz zum voyeuristischen Aspekt des narrativen Kinos, wie er von Christian Metz analysiert wurde, ist es ein exhibitionistisches Kino. Ein Aspekt des frühen Films [...] ist charakteristisch für das ganz andere Verhältnis, das das Kino der Attraktionen zum Zuschauer herstellt: Die Schauspieler blicken immer wieder direkt in die Kamera. Dieses Mittel, das später als der Realismus-Illusion abträglich gelten sollte, wird hier noch mit großer Emphase eingesetzt und dient der Kontaktaufnahme mit dem Publikum. Von den Komikern, die für die Kamera Grimassen schneiden, zum ständigen Verbeugen und Gestikulieren der Magier in Zauberfilmen, ist dies ein Kino, das seine Sichtbarkeit zur Schau stellt und gerne bereit ist, eine in sich geschlossene fiktive Welt aufzubrechen, wenn ihm dies die Chance eröffnet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu beanspruchen.« (Gunning 1996: 27)

Wenn nun das Kino der Attraktionen, wie Gunning schreibt, in erster Linie »seine Sichtbarkeit zur Schau stellt«, statt ein geschlossenes diegetisches Universum zu erschaffen, so kommt der Gestik hier in der Tat eine andere Funktion zu als im klassischen narrativen Kino. Zielt sie in letzterem vor allem darauf ab, dem Verhalten oder den Gefühlen der Figur Authentizität, Natürlichkeit oder Glaubwürdigkeit in der jeweiligen narrativen Situation zu verleihen, hat sie in der Frühzeit die Aufgabe, je nach Kontext eine Situation, eine Intention, eine Reaktion oder eine Emotion für den Betrachter eindeutig zu charakterisieren. Dabei kann sie zwar immer noch narrativ funktional sein, doch gleichsam auf einer Art Meta-niveau: Einerseits ereignet sie sich zwangsläufig innerhalb des jeweiligen diegetischen Raum, wobei sie andererseits aber über diesen hinausweist, indem die Gestik den Zuschauern zugewandt ist und eher auf das Erleben der Figuren hindeutet, anstatt ihm in einer den Normen des realistischen Darstellungsstils entsprechenden Weise Ausdruck zu verleihen.

In den Filmen von Georges Méliès finden sich dazu zahllose Beispiele, von hinweisenden Gebärden, die dem Betrachter zeigen, dass sich etwas Erstaunliches oder Spektakuläres ereignet bzw. gleich ereignen wird, über die gestische Kommunikation mit dem Publikum, die Méliès auf be-

sonders eindrucksvolle Weise in *LES CARTES VIVANTES* (1904) darstellt und dabei mit seiner Gestik selbst angebliche Reaktionen und Zurufe der Zuschauer gewissermaßen spiegelt, bis zu den vielfältigen die Handlung oder die auftretenden Figuren kommentierenden Gesten, wie z. B. die vor dem Gesicht kreisende Handbewegung, mit der eine Frau als schön charakterisiert wird (vgl. Kessler/Lenk 1997).

Schließlich kann so die Gestik selbst zur Attraktion werden, ihrerseits einen spektakulären Charakter erhalten und in den Mittelpunkt des Geschehens rücken. Dies geschieht insbesondere in vielen komischen Filmen, wenn die Figuren zu Opfern irgendwelcher äußeren Einflüsse werden, was sich dann in ihrem Verhalten und ihren Gebärden niederschlägt. Ein Beispiel unter vielen ist der Film *IL NATALE DI CRETINETTI* (auch bekannt unter seinem französischen Titel *LES TROIS FLACONS DE GRIBOUILLE*) aus dem Jahr 1909, mit dem französischen Komiker André Deed in der Hauptrolle. Hier sind es die Dämpfe, die drei zerbrochenen Flaschen entweichen, die bei den Bewohnern eines Hauses abwechselnd Frohsinn, Angst oder Wut auslösen, was sich dann aus ihrer jeweiligen Mimik und Gestik ablesen lässt. Diese selbst wird nun, nicht zuletzt wegen der vielfältigen Variationen des Gefühlsausdrucks bei den verschiedenen Darstellern, zur komischen Attraktion, während die narrative Situation sich nicht mehr weiter entwickelt, nachdem die Dämpfe ausgetreten sind und Zug um Zug das gesamte Haus durchdringen (vgl. Kessler/Lenk 1996).

Wenn für Maksim Gor'kij also der Kinematograph ein Reich der Schatten präsentiert, in dem die Gesten körperloser Wesen dem Betrachter ein Schauspiel unnatürlichen Lebens darbieten, so liest er die Gestik in erster Linie mit Blick auf ihre Alltagsbedeutung, als einen Aspekt der menschlichen Existenz. Die Medialisierung erscheint bei ihm lediglich als Entwirklichung oder, genauer, als Entkörperlichung der Welt. Für die große Mehrheit seiner Zeitgenossen jedoch zeigt die Kinematographie vor allem visuelle Attraktionen, wobei die Gestik selbst Teil des spektakulären Schauspiels ist, ob sie nun als *la vie prise sur le vif* oder als inszenierte Darstellung vorgeführt wird. Der Kammerdiener Louis Lumière, so könnte man sagen, scheint dies begriffen zu haben: Er präsentiert sich nämlich, »die Arme nach oben werfend und sich auf die Schenkel klopfend«, ganz unumwunden als Attraktion.

Literatur

- Balázs, Béla (1982): *Schriften zum Film*. Bd.1: »Der sichtbare Mensch«. Kritiken und Aufsätze 1922-1926, München: Carl Hanser Verlag.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997): *Theater to Cinema*, Oxford: Oxford University Press.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1998): »Piktorialer Stil und Schauspiel im Film«. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7, S. 37-62.
- Gunning, Tom (1996): »Das Kino der Attraktionen«. *Meteor* 4, S. 25-34.
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine (1995): »...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses. Réflexions sur le geste dans le cinéma des premiers temps«. In: Roland Cosandey/François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*, Lausanne: Payot/Québec: Nuit Blanche, S.133-145.
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine (1996): »L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps«. *La licorne* 37, S.7-15.
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine (1997): »L'adresse-Méliès«. In: Jacques Malthête/Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, S.183-199.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997): »Das Kino und die neue Psychologie«. In: Ralf Konersmann (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, S. 227-246.
- Pacatus, I. M. [Maksim Gor'kij] (1995): »Flüchtige Notizen«. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 13-16.
- Pearson, Roberta (1992): *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Sadoul, Georges (1973): *Histoire générale du cinéma*, Bd. 1, Paris: Denoël.

METAMORPHOSEN.

FARBE - RAUM - BEWEGUNG IM INDISCHEN FILM

SUSANNE MARSCHALL

Kein Geringerer als Sergej Eisenstein, einer der großen Meister schwarzweißer Bildmontagen, träumte von einem zweiten filmkünstlerischen Höhepunkt seines Schaffens in explosiven Farben. Diesen verwehrte ihm ein (zu) früher Tod. Lediglich die berühmte viertelstündige Farbsequenz im dritten Teil seines unvollendet gebliebenen Spätwerks IVAN GROZNIJ (UdSSR 1943/45) konnte Eisenstein nach seinen Vorstellungen auf Agfacolor-Material realisieren, dessen Lieferung an die Sowjetunion zu den Reparationsleistungen der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte (vgl. Koshof 1988: 98). Studiert man Eisensteins Notizen über den Farbfilm und seine zu Papier gebrachten, aber nur in einem Fragment zur filmischen Umsetzung gelangten farbdramaturgischen Ideen, so verwundert nicht, dass die Farbe in IVAN GROZNIJ einer wilden Tanzszene gewidmet ist, einem rauschenden Fest des Zaren, während dessen der Tyrann ein Attentat seiner Verwandtschaft vereitelt. Wie einem »Meister der farbigen Leinwand« gelingt es Eisenstein, eine »Gruppe der ausgewählten Farbelemente (zu) intensivieren, sie zu einem echten System von Farbwerten auf(zu)putzen und hoch(zu)peitschen.« (Eisenstein 1988: 181f.) Die Farben – so wünschte er sich – sollten die Grenzen des Bildes sprengen, wie Klang, Rhythmus und Tanzbewegungen die Ränder des Bildes überfluten, in wilder Intensität, aber stets durchdrungen von künstlerischer Absicht. Von dieser Szene – auch wenn ein solcher Vergleich den Leser auf den ersten Blick verwundern mag – führt durchaus ein ästhetischer Weg zum indischen Kino, das filmhistorisch und über weite Strecken auch in den aktuellen Produktionen ohne farbkompositorisch opulente Musik- und Tanzsequenzen nicht denkbar wäre. Die Erinnerung an Eisensteins einzige Farbsequenz dient jedoch nicht dem Hinweis, dass die indische Filmkunst auf russische Wegweisung in Sachen Farbgestaltung angewiesen gewesen wäre, sondern macht auf eine in der Geschichte des Farbfilms signifikante Eigenständigkeit der Ästhetik von Tanzszenen aufmerksam, einem künstlerisch weiten Experimentierfeld für die filmische Komposition von Bewegung, Farbe

und Raum, das es bildkomparatistisch und interkulturell zu erkunden gilt.¹

Eisensteins Ideal der musikalisch gestalteten Farbsequenz realisiert sich in vielfachen Variationen im indischen Kino, dessen in ausgefeilten Choreografien in rhythmische Bewegung versetzte Farbkompositionen auf keinen Fall mit oberflächlicher Buntheit verwechselt werden dürfen. Diese Studie über Farbe, Raum und Bewegung im indischen Film widmet sich einem komplexen ästhetischen Beziehungsfeld, dessen kulturelle Kontexte, Sub- und Metatexte, rituelle und religiöse Symbolsprache nahezu unüberschaubar sind, aber vielleicht gerade aus diesem Grund von den europäischen Massenmedien nur allzu gerne übersehen werden. Die indische Filmindustrie, die nach mindestens fünf verschiedenen Produktionsstandorten regional, aber auch stilistisch differenziert werden kann, hat den Ton- wie den Farbfilm mit offenen Armen empfangen, weil Musik, Gesang, Tanz und Farben zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln der indischen Kultur gehören (vgl. Marschall 2007). Dies liegt zum einen in der herausragenden Bedeutung der tänzerischen und musikalischen Traditionen für das indische Theater begründet, dessen künstlerisches Regelwerk in der in Sanskrit verfassten, indischen Theaterdramaturgie »Natyasastra« nachzulesen ist. Dieser Schrift ist auch das Kino verpflichtet.

Die Mythopoetik von Ornament und Bewegung

Szenografische und choreografische Details für die mit ausgesuchter Sorgfalt inszenierten Song-and-dance-sequences im indischen Film liefern zum einen die Bildkompositionen der moghulischen Miniaturmalereien, zum anderen die Körperposen der hinduistischen Tempelfiguren. Indische Bildhauer haben eine Vielzahl von Gestaltungsformen und symbolischen Posen entwickelt, die das harte Material des Steins, aus dem ihre Figuren gebildet sind, in weiche Bewegungen zu versetzen scheinen. Auffallend ist die Androgynität der sinnlichen Figuren, deren Proportionen generell weiblich anmuten, auch wenn es sich um männliche Götterbilder handelt. Körperbemalung und Körperschmuck fallen für beide Geschlechter gleichermaßen üppig und verlockend aus, wobei Ge-

1 Generell allerdings sind russische Einflüsse auf das indische Kino der 1950er und 1960er Jahre vor allem im Bezug auf Montagetechniken durchaus belegbar. Als nur ein prominentes Beispiel hierfür wäre Mehboob Khans Meisterwerk *Bharat Mata* (MOTHER INDIA, 1957) zu nennen, in dem das Martyrium einer verarmten Bauernfamilie in Kollisionsmontagen dramatisiert wird.

mälde und Miniaturen ausgefeilte Kompositionen in leuchtenden Farbtönen aufweisen, welche Figuren und deren räumliche Umgebung veredeln. Von zentraler ästhetischer Bedeutung für die Raumausstattung sind in der Architektur und der Malerei Bodenornamente, die mit den Bewegungen der gehenden oder tanzenden Figuren im Raum korrespondieren. Aus gewundenen und verschlungenen floralen Mustern entwickelte Kreisformen beanspruchen häufig den kompletten Bildkader aus seinem Zentrum heraus über den Rahmen hinweg. Das Ornament verzweigt sich ins imaginäre Off des Bildes, es beherrscht dessen Sichtbarkeit ebenso wie die unsichtbare Umgebung. Kreisornamente zentrieren Paläste, großbürgerliche Häuser oder auch Dorfplätze und bedeuten aufgrund ihrer mythologischen und spirituellen Herkunft viel mehr als nur eine prächtige Dekoration. Wenn das Ornament einen getanzten Reigen umspielt, verweist es auf die Geschichte des blauen Gottes Krishna, der in freier Natur von den Hirtenmädchen (»Gopis«) umringt wird, worüber seine wahre Herzensdame Radha in eifersüchtige Rage gerät. Krishnas Jugendgeschichte als Kuhhirte ist Teil einer auch aus der griechischen und römischen Antike überlieferten Idyllenpoetik, die unter freiem Himmel spielt.² Immer wieder bietet diese bereits in unzähligen Variationen filmisch inszenierte Liebesgeschichte aus der Gitagovinda Gelegenheit zu filmischen Neuinterpretationen, die allerdings auf das bildsymbolische Zeichen des Reigenes selten verzichten. Ein Oscarnominiertes Beispiel: Ashutosh Gowarikers Historienfilm *LAGAAN: ONCE UPON A TIME IN INDIA* (2001) spielt zur Zeit der britischen Kolonialherrschaft und handelt von einem unfairen Wettstreit. Das kleine nordindische Dorf Champaner leidet unter Hitze und Wassermangel, so dass die Ernte schwach ausfällt und die Steuer an die Kolonialmacht nicht aufgebracht werden kann. Von einem der besten Szenenbildner des indischen Kinos, Nitin Chandrakant Desai, wurde der Set nach dem Vorbild des berühmten kleinen gallischen Comicedorfes gebildet, dessen Helden Asterix und Obelix dank eines Zaubertranks gegen das mächtige römische Reich erfolgreich Widerstand leisten (vgl. Sippy/ Ramachandran 2006: 46 ff.). Gowariker und Desai gestalten das Dorf in einer warmen, an der Ästhetik von Naturfarbstoffen orientierten Farbpalette, die mit der gelbstaubigen Landschaft harmoniert. Mit feinem Gespür für die kulturellen Kontexte der Farbtöne, für deren historische und kulturelle Produktionsherkunft, sind die Rottöne der Dorfbewohner eine Spur dunkler, tiefer gehalten als das grelle Rot der Uniformen und Roben der Briten. In *LAGAAN* stehen sich Rottöne gegenüber wie Kontrahenten, wie alter dunkelroter Ocker

2 Zu Krishnas Mythos gehört auch die auch heute noch in Indien als heilig geltende Kuh.

und giftig-leuchtendes Zinnober. Mit Ausnahme eines mittleren, sauberen Grüns für einzelne Saris der Frauen bewegen sich die Kostümfarben der Dorfbewohner innerhalb der gelb-orange-roten Farbtonskala. Basis der Farbpalette ist der indische Farbton Safrangelb,³ dessen identitätsstiftende Kraft nahezu in jedem Film über indische Kolonialgeschichte abgerufen wird.⁴ Das emotionale Bekenntnis Gowarikers zu seinen Dorfbewohnern ist schon aufgrund der verwendeten Farben und deren Farbtemperatur eindeutig.

Gowarikers *LAGAAN* enthält wie sein Film *SWADES: WE, THE PEOPLE* (2004) ausschließlich Song-and-dance-sequences, die narrativ in die Handlung eingebunden sind, ein Prinzip, an dem der Regisseur generell festhält. Der dem indischen Kino oft unterstellte, bei genauem Hinsehen eher selten zu findende Eskapismus der musikalischen Szenen kommt auch in diesem Fall nicht vor. Die wichtigsten Tanzszenen analysieren den latenten Liebeskonflikt vor den Augen der Zuschauer, denn Bhuvan (Amir Khan), der virile Held des Dorfes, verehrt nicht nur seine künftige Ehefrau, die Dorfschönheit Gauri (Gracy Singh), sondern auch Elizabeth (Rachel Shelley), die Schwester des britischen Offiziers Captain Andrew Russell (Paul Blackthorne), die das zynisch-brutale Vorgehen ihres Bruders gegen die gedemütigten Dorfbewohner vereiteln möchte. Russell fordert das kleine indische Dorf zum Kricketspiel um die Steuerlast heraus, ein sportlicher Wettstreit, den die Inder seiner Meinung nach verlieren und mit dreifachen Steuerabgaben büßen müssen. Doch es kommt anders, weil die schöne und gutherzige Elizabeth das indische Dorf heimlich im Cricket trainiert und sich dabei unglücklich in Bhuvan verliebt, eine Lovestory, die auch als verschlüsselte Art der Wiedergutmachung historischer Ungerechtigkeiten der Kolonialmacht gegenüber dem indischen Subkontinent gelesen werden kann.

Gowariker nutzt zur Darstellung des unausgesprochenen Dreiecksverhältnisses zwischen Bhuvan, Gauri und Elizabeth eine Theatervorführung nach indischer Dorftradition, bei der die mythische Liebesgeschich-

-
- 3 Indisches Safrangelb tendiert stark zu Orange und ist ein intensiver, tiefer Farbton. Die sehr alten Techniken der Gelbfärbung in Indien von dem berühmten Indisch-Gelb der Maler, das aus Kuhurin gewonnen wurde, bis zu dem intensiven Gewürz Curcuma oder den teuren Krokusblüten für Safran stellen eines der vielen spannenden Kapitel in der Geschichte der Naturfarbstoffe dar.
 - 4 Schon in seinem Titel bezieht sich Rakesh Omprakash Mehra politischer Film *RANG DE BASANTI* (2006) auf diesen symbolischen Hintergrund der Farbe, allerdings mit durchaus kritischem Blick auf den aggressiven Hindunationalismus, der die indische Politik vor allem in den 1990er Jahren bestimmte.

te zwischen Krishna und Radha durch Gesang und Tanz dargestellt wird. Die Tanzsequenzen spielen sich unter freiem Himmel ab und dennoch in einem gestalteten Raum, dessen Boden durch ein weiß und sandfarben gemaltes Ornament zur Bühne wird. Traditionell umgibt diese Bühne das auf dem Boden sitzende Publikum, darunter Elizabeth, die davon träumt, in Bhuvans Mikrokosmos integriert zu werden. Auf der lediglich durch ein – in diesem Falle dezentes – Bodenornament improvisierten Bühne spielt sich eine virtuose Vorführung ab, zu deren Verständnis der Liedtext nicht unbedingt vonnöten ist, weil die *mudras* (Handgesten) der singenden und tanzenden Schauspieler beredt sind. Bhuvan deutet Krishnas Hirtenflöte an. Gauri mimt sichtbar Eifersucht. Beide verbinden in ihrem Tanz Sprünge und Drehungen mit erzählerischen Posen, die in den traditionellen indischen Tanzformen des *Bharat Natyam*, des *Kathak* und des *Kuchipudi* als Körperzeichen das gesprochene Wort ersetzen. Dennoch wird der Tanz durch dialogischen Gesang ergänzt, in einem argumentierenden Duett mit Choreinlage, das die Details des allseits bekannten Mythos noch einmal in Erinnerung ruft. Die Geschichte von Krishna und Radha ist als serielles Element im Hindi-Film von zentraler Bedeutung, weshalb seiner gestalterischen Verfeinerung im Kontext der jeweils zu erzählenden Geschichte ein hoher Stellenwert zukommt.⁵ Neben einer bis in die Nuancen abstimmt Farbpalette der Kostüme, die Geschlechter und Kulturen visuell voneinander scheiden, wobei die Blickinszenierungen und Figurenzuordnungen in jeder Gruppentotalen neu kombiniert werden, ist hier die Bewegung im Raum und zur Kamera in ihren Eigenarten zu beobachten. Alle Einstellungen sind mit äußerster Sorgfalt bildsymbolisch arrangiert, korrespondieren mit dem Plot und erhellen die Figurenbeziehungen des Films. Oftmals agieren die Figuren frontal zur Kamera, blicken durch die vierte Wand mit einem viele Hindi-Filme auszeichnenden, den Zuschauer emotional aktivierenden Effekt. Das gleichzeitige, schwebende Kreisen der Kamera sowie die rhythmische Montage der Bewegungsszenen werden regelmäßig durch steile Topshots auf den Reigen der Tanzenden und das Bodenornament unterbrochen. Die Topshots integrieren symbolische Bildformeln in die Tanzszenen.

Das indische Kino hat ein breites Spektrum an Tanzszenen entwickelt, die vom Solo- über den Paartanz zur Gruppenchoreografie reichen und alle in der indischen Kultur vorhandenen, aber auch international relevanten Tanzstile nutzen. Darüber hinaus ist den Tanzszenen eine früher feste, mittlerweile freiere Topografie zugeordnet. Dramaturgisch ist genau zu unterscheiden, ob eine Szene im Freien oder im Haus, in der Dis-

5 Den Details dieses mythologisch wie kunsthistorisch reizvollen Themas und seiner Bedeutung für die indische Filmgeschichte werde ich mich in einem anderen Aufsatz widmen.

ko oder auf einer imaginären Bühne spielt. So gehört es zu den Standards eines verbotenen oder unglücklichen Liebeserlebnisses, das sich das Paar zunächst in einer weiten, menschenleeren Landschaft im Gesang und Tanz finden muss, wie Karan Johar in der zentralen Liebeszene in *KABHI KHUSHI KABHI GHAM* (2001) vorführt. In *LAGAAN* existieren für das zentrale Paar Bhuvan und Gauri keine familiären oder kulturellen Hürden, so dass alle Begegnungen vor Ort inszeniert werden können, stets in der Nähe der Dorfgemeinschaft, die sich gegen äußere Feinde behaupten muss. Auffällig ist, dass die Ordnung des Bodenornaments auch dann sichtbar wird, wenn der Boden ohne Bemalung ist. Nicht nur Gowariker arrangiert seine Helden auf einem gedachten Ornament, dessen abstrakte Form aus dem senkrechten Topshot in idealer Weise erblüht. Auch Bewegungsmontagen fixieren sich immer wieder kurz zu festen Bildtopoi, um dann das Bodenornament in ein flüchtiges Mandala zu verwandeln, ein kontemplatives Bild (*Yantra*), das es aus spirituellen Gründen in tiefer Ruhe zu studieren und wieder zu verlieren gilt. Das indische Kino ist ohne die Berücksichtigung dieser traditionellen Bildlichkeit und ihrer religiösen sowie mythologischen Funktionen nicht zu verstehen. Und doch bedeutet gerade dieser feste Bezug nicht, dass die indische Bildkultur stereotyp lesbar wäre. Vielmehr gilt es, jedes einzelne Beispiel individuell zu verstehen. Denn Bedeutung entsteht oft genug aus dem Bruch mit genau den Traditionen, welche die Bildformeln verkörpern.

Die Ästhetik von Ornament und Bewegung ist Teil einer weit zurückreichenden Bildgeschichte, die sich in der Moderne der indischen Filmgeschichte differenziert weiterentwickelt hat. Ob in *LAGAAN*, der fiktiven David-gegen-Goliath-Komödie nach britischem Zuschnitt, oder Ketan Mehtas auf realen Ereignissen basierendem Historienfilm *THE RISING: BALLAD OF MANGAL PANDEY* (2005), ob Rakesh Omprakash Mehras Revolutionsdrama *RANG DE BASANTI* (2006) oder Karimuddin Asifs in Urdu gedrehter Filmklassiker *MUGHAL-E-AZAM* (1960) – die Dynamik einer in Bewegung versetzten ornamentalen Form beherrscht in immer wieder neuer Variation die Szenografie und kommentiert die Performance. Dies gilt im Übrigen auch für das Schauspiel in Worten und Gesten, vor allem für konfliktgeladene Dialoge innerhalb der Familie oder zwischen gegnerischen Gruppen. Aditya Chopras Highschool drama *MOHABBATEIN* (2000), ein in indische Verhältnisse übersetztes Remake des Films *DEAD POETS SOCIETY* (USA 1989) von Peter Weir, ist ein Musterbeispiel für eine interkulturelle Transformation, die sich vom Vorbild weniger im Grundplot als auf der Ebene von Meta- und Subtext und in der visuellen Inszenierung vollkommen entfernt hat. Auch Chopra richtet die Figuren im Raum vor allem während der Dialoge streng am

Diktat der Raum-Ornamente aus, um den Widerstand des jungen Lehrers gegen den tyrannischen Direktor im Ausbruch aus der räumlichen Symmetrie und der Zentralperspektive zu vollenden. Gleichermäßen szenografisch millimetergenau verfährt auch Karan Johar zur Darstellung des Vater-Sohn-Konflikts in *KABHI KHUSHI KABHI GHAM* (2001). Es ließen sich viele weitere Belege dafür finden, dass die Ästhetik von Ornament und Bewegung, die ihren Ursprung in der traditionell durch Tanz und Gesang gestalteten Theateraufführung hat und in der indischen Kunst vielfach dargestellt wurde, mit ihrem Eintritt in die Filmgeschichte maßgebliche inhaltliche Veränderungen durchlaufen hat. Ornament und Bewegung zieren hier nicht mehr nur die Geschichten der Götter, sie werden vielmehr zu irdischen Zeichen menschlicher Dramen, allerdings nicht ohne den Fingerzeig ins Mythologische. Dieser inhaltlichen Verschiebung eines Bildtopos der indischen Kultur werde ich mich im Weiteren widmen.

Thomas Elsaesser charakterisiert in seinem Aufsatz »Tales of Sound and Fury: Anmerkungen zum Familienmelodram« anhand amerikanischer Filmbeispiele aus den 1950er und 1960er Jahren den filmischen Raum als melodramatisches Motiv, das symbolisch für eine quasi totalitäre Gewalt steht, die vom System ausgeht und sich in emotional aufgeladenen Familienkonflikten entlädt. Zudem erinnert er an die Wortbedeutung des Begriffs »Melodram« als einer »dramatischen Geschichte, in der die emotionalen Effekte durch musikalische Begleitung hervorgehoben werden.« (Elsaesser 1994) Bewegung und Raum formieren sich auch im indischen Kino zu einer melodramatischen Pathosformel, deren Bedeutung Elsaessers Beschreibung für das amerikanische Melodram durchaus nahe kommt, die allerdings dessen Symbolik durch ihre mythologischen Quellen überschreitet. Auch im amerikanischen Melodram finden sich ornamentale Boden- und Raummuster, innerhalb derer die Figuren wie auf einem Schachbrett agieren, das Schritte diktiert, deren Konsequenzen Sieg oder Niederlage, Dominanz oder Machtverlust sein können. Verglichen mit den Funktionen von Ornament und Bewegung im indischen Kino fehlt der amerikanischen Form die mythologische Dimension, die das Spiel ins Metaphysische und zugleich auch ins Historische überhöht. Paradigmatisch für eine doppelte Lesart der Dialektik von Ornament und Bewegung sowie als Schlüsselbild für den Konflikt zwischen Vater und Sohn, der von der nicht standesgemäßen Schwiegertochter ausgetragen werden muss, und zugleich als Verweis auf einen überirdischen Konflikt zwischen Kosmos und Chaos kann die Schlüsselszene des in Urdu gedrehten Farbfilms *MUGHAL-E-AZAM* von Karim Asif aus dem Jahr 1960 herangezogen werden. Der Film spielt im 16. Jahrhundert am Hofe des Moghuls Akbar, dessen historischen Vorbildern nachemp-

fundener Palast neben seiner Pracht die wichtigsten Kommentare zur Psychologie der Familienkonflikte liefert.⁶ Die nicht standesgemäße Tänzerin Anarkali (Madhubala) wird vom Vater ihres geliebten Prinzen dazu gezwungen, in einem Spiegelsaal vor der Herrscherfamilie zu tanzen. Der Tanz soll Anarkali demütigen, führt jedoch dazu, dass sich die inneren Machtverhältnisse verkehren, weil die liebende Frau in der zweiten Hälfte der Szene ihre Stimme erhebt und ihre Bewegungen im Raum ab diesem Moment nicht mehr dem Diktat des Ornaments folgen. Der Raum tritt als Verbündeter des weiblichen Widerstands gegen die patriarchalische Tyrannei auf, denn er repliziert durch sein Spiegelornament Anarkalis rasenden Tanz an der Decke. Die Tänzerin beherrscht für einen Moment genau den Spiegelsaal, durch dessen überbordende Gestaltung sich weltliche Macht repräsentiert. Quasi realistisch gestützt durch den Prunk mogulischer Paläste setzt Regisseur Asif bildkompositorische Standards, die sichtlich auch immer noch für viele aktuelle Hindi-Filmen gelten. Eine der in *MUGHAL-E-AZAM* besonders zu bewundernden, markanten Eigenheiten der Raumgestaltung im indischen Kino betrifft die formalästhetische Tendenz, den Bildkader bis an den äußersten Rand zu füllen und auszuschnücken, so dass ein mit der indischen Kunst nicht vertrautes Auge mit Orientierungsproblemen zu kämpfen hat. Urform dieser meist um die Quadratur des Kreises angeordneten, sich bis zum Rande des Bildes verzweigenden Muster ist das Mandala, das der Psychoanalytiker Carl Gustav Jung als Archetypus der Ganzheit und des Selbst beschrieben hat. Der Begriff *Mandala* stammt aus dem Sanskrit und bedeutet »Kreis«, wobei dem zentralen Kreis in der Mitte des Mandalas stets die »tiefgreifende Bedeutung der Quaternität (Vierheit)« (Jung 1995: 412) zugrundeliegt. Das Zentrum des Mandalas wird in der indischen Kunst durch den tanzenden, aber auch zerstörerischen Gott Shiva beherrscht. Auch das indische Kino benutzt diese spirituelle Form, allerdings – so glaube ich zu beobachten – stets in einem mehrfach kodierten Sinne. Dies lässt sich stellvertretend für andere Beispiele an der zentralen Gesangs- und Tanzszene aus *MUGHAL-E-AZAM* in detail beschreiben.

6 Zusammen mit Irene Schütze habe ich *MUGHAL-E-AZAM* bereits ausführlich in einem eigenen Aufsatz analysiert und gehe im vorliegenden Zusammenhang nur auf einige hier relevante Aspekte ein: Marschall/Schütze 2006.

Das filmisch-flüchtige Mandala

Die ideale Darstellungsform des Mandalas im filmischen Raum ist das von der Decke aus gefilmte Bodenornament, in dem sich eine oder mehrere tanzende Figuren in strenger Formation bewegen. Mag das indische Kino in dieser Verwendung des Topshots auch durch das Ornament der Masse (Kracauer 1977) im Stil einer Busby Berkeley-Revue aus den 1930er Jahren filmtechnisch inspiriert worden sein, so darf die religiöse und mythologische Dimension dieses Bildtopos auf keinen Fall mit den kaleidoskopisch bewegten Körperfragmenten des amerikanischen Revuefilms verwechselt werden. Die jeweiligen Ausformungen des Kreisornaments sind nur sehr oberflächlich verwandt. Berkeleys Revuen wurden kulturwissenschaftlich als Visualisierungen des industriellen Taylorismus und seines neuen »maschinellen« Menschenbildes gedeutet. Die Form des Mandalas verweist genau auf das Gegenteil, nämlich auf eine enge Beziehung zwischen menschlicher und göttlicher Dimension, deren Erfüllung Ganzheit bedeutet. Mit der symbolischen Übertragung des Mandalas auf die weltliche Macht, die im indischen Kino immer wieder vorgenommen wird, greift die Szenografie jedoch den säkularen Missbrauch des Ornaments im Dienste gesellschaftlicher Macht offensichtlich an. Verschiedene steile Topshots in MUGHAL-E-AZAM auf das Bodenornament zeigen einen zur Mitte hin komponierten Kreis mit einem geschwungenen und gezackten Rahmen. In diesem räumlichen und ornamentalen Zentrum beginnt der Tanz und dorthin muss er auch immer wieder zurückkehren. Ästhetisch – und dies ist eine weitere Steigerung der melodramatischen Szene – löst sich durch die gespiegelte Tanzbewegung die Starre des Raumes auf, weil in jeder Spiegelscherbe andere Ansichten Anarkalis – leicht verschoben – zu sehen sind, welche sich durch Bewegung permanent verändern. Das leuchtende Rot des Tanzkostüms gibt den Ton der kaleidoskopischen Auflösung des Ornaments an. Auf der Bildebene ist die Tanzszene antagonistisch aufgebaut: Ornamentalen Formen zugeordnete Farben, Bewegungslosigkeit der Mächtigen, Symmetrie und Zentralperspektive stehen der in rauschhafte Bewegung versetzten Farbe im Tanz und in den Spiegelungen, die zu einer Auflösung der Raumordnung führen, gegenüber. Anarkali beherrscht nun abwechselnd die Nähe und die Ferne, die Großaufnahmen und die Raumtotalen. Diese Möglichkeit der Veränderung des anscheinend Unveränderbaren deutet sich bereits in den Topshots an, die Anarkalis Drehbewegungen in der Mitte des Ornaments zeigen, wodurch sich der transparente Rock zu einem fliegenden Teller erhebt. Für Momente blickt die Kamera durch den Stoff hindurch auf das Bodenornament, dessen klare Struktur sich durch die Überlagerung und die Bewegung verwischt. Immer wieder tritt

die Ästhetik von Ornament und Bewegung in Kombination mit einer Staffelung und Überlagerung transparenter Bildschichten auf, welche bereits Teil der moghulischen Palastarchitektur mit ihren bunten Glasornamenten und Spiegelmosaiken waren und nun die Gestaltung vor allem historischer Filmsets beeinflussen.

Die Choreografie des Tanzes demonstriert dem Publikum im Film und den Zuschauern im Kino, dass die gegen das väterliche Gesetz aus Liebe aufbegehrende Frau mit den Göttern im Bund ist, so sehr, dass sie wie Shiva durch ihren Tanz Chaos in der höheren Ordnung des Mandalas stiften kann. Anarkali attackiert mit göttlichem Segen – so suggeriert die Bildkompositon – die weltliche Macht. Nun lässt sich dieser Bedeutungsfaden bis zur Mythologie der Liebe zwischen dem Hirtenmädchen Radha und dem blauen Gott Krishna weiterspinnen, bis zu jener grenzüberschreitenden Liebe, die in der Kunst immer wieder im Reigen zelebriert wurde. Die Sequenz aus MUGHAL-E-AZAM konstituiert sich aus der Beziehung zwischen Ornament und Bewegung und entwickelt zugleich eine Ästhetik der Transparenz zwischen den bewegten Bildschichten, die darauf verweist, dass das Mandala eine Tiefenstruktur und keine Dekoration der Oberflächen ist. Fläche und Tiefe des Raum-Bildes sind durch die Ausstattung und die Figurenanordnung in einer Makrostruktur perspektivisch angelegt, die durch unzählige Mikrostrukturen ausgefüllt und beinahe unterwandert wird. Die Balance zwischen den Farbkontrasten der ornamentalen Muster und der Konstruktion des filmischen Raums bleibt wundersamer Weise selbst dann gewahrt, wenn sich die Farben in der Bewegung entfesseln. Eine umfangreiche Sichtung von weiteren Tanzszenen aus indischen Filmen ergibt folgende Befunde: Die Ästhetik des ausgefüllten Bildkaders hält sich hartnäckig als Grundmuster der Gruppenchoreografie, deren anfängliche zentralperspektivische Anordnung nicht selten einer wilden Ekstase der Tanzenden weichen muss. Farben und Muster entfesseln sich durch die Bewegung, so dass die ornamentale Ordnung absichtsvoll zum Verschwinden gebracht wird. Oftmals führt eine solche, die Ordnung sprengende Dynamik auf direktem Weg zu dem Ritual des Festes *Holi*, zu dessen Vergnügungen es gehört, sich mehrere Tage lang einem Farbenrausch hinzugeben. Tanzende Menschen bewerkeln sich dabei mit Farbpulvern und Farbflüssigkeiten. Während des Festes sind die harten gesellschaftlichen und sozialen Differenzen rituell aufgehoben, weshalb das *Holi*-Fest im Hindi-Film häufig als Formel der allgemeinen Versöhnung und darum auch oft als rauschhaftes Happy End eingesetzt wird. Generell existieren aber auch viele Beispiele für bis zum Ende der Sequenz durchkomponierte Gruppenchoreografien, die von einer schräg frontal gesetzten, totalen Kamera so aufgenommen werden,

dass das Bild vollkommen von einer bewegten, aber dennoch sorgsam kontrollierten Farbkomposition beherrscht wird.

Das ausgefüllte Bild

In ihrem Debütfilm MAIN HOON NA (2004) transformiert die Regisseurin und preisgekrönte Choreografin Farah Khan ein Quawali, einen der Verehrung Allahs gewidmeten spirituellen Chorgesang, in einen Popsong zur Feier der weltlichen Liebe zwischen den Geschlechtern. Diese Song-and-dance-sequence, die für westliche Augen und Ohren unterhaltsam, aber harmlos daherkommt, ist nicht nur inhaltlich, sondern auch filmästhetisch provokant und steht für die gegenwärtige Entwicklung des in Hindi gedrehten Mainstreamfilms aus den Studios in Mumbai. Farah Khan hat MAIN HOON NA in der Absicht inszeniert, ein ultimatives, hochwertig produziertes »Masala«-Movie auf die Leinwand zu bringen, in dem sich wie in dem scharfen indischen Gewürz starke Aromen gegenseitig in ihrer Wirkung steigern und außerdem amerikanische Vorstellungen von Genrekonventionen völlig fehl am Platz sind. Dementsprechend beginnt der Film als blutrünstiges, im MATRIX-Stil gedrehtes Actionspektakel: Ein indischer Terrorist überfällt ein Fernsehstudio, in dem ein indischer General für das Projekt »Versöhnung mit Pakistan« wirbt, und wird von einem indischen Superspezialterroristenjäger namens Major Ram (Shah Rukh Khan) gejagt. Der Terrorist ermordet den Vater Rams und flieht. Da der Bösewicht die Tochter des Generals zu entführen droht, muss Ram als verdeckter Ermittler in einer Highschool untertauchen, wo er nebenbei und unter vielen Tränen seinen Halbbruder Laxman (Zayed Khan) und seine verloren geglaubte Mutter (Kiron Kher) wiederfindet. Jetzt beginnt der komödiantische Teil im FEUERZANGENBOWLEN-Stil, während dessen sich die Terroristen allerdings in die unschuldige Schulkwelt einschleichen und dafür sorgen, dass der Showdown der Exposition des Films an Dramatik in nichts nachsteht. Die Wiederentdeckung der verlorenen Brüder und deren gemeinsamer Kampf um Gerechtigkeit bezieht sich auf den Mythos des Gottes Rama und seines Bruders Lakshmana aus dem »Ramayana«.

Farah Khan ist zum einen vor allem eine der besten Choreografinnen Bollywoods, zum anderen startet sie gegenwärtig eine Karriere als Filmregisseurin, wobei auch ihr zweiter Film OM SHANTI OM (2007) von Khans Lust an Ironie und visuellem Überfluss auf der Leinwand zeugt. Mit Leidenschaft zitiert Khan aus der indische Filmgeschichte und kann durch diese Selbstreferenzialität ihrer Arbeit als postmoderne Filmemacherin des Hindi-Films gelten, die den Bollywood-Stil als Kunstform mit

eigenen Gesetzen begreift, welche sie durch Steigerung des Prinzips in ihren Filmen dekonstruiert und zugleich in idealer Weise übererfüllt. Raumgestaltung, Farbkomposition und Kameraführung in Khans Regiearbeiten und ihren Choreografien sind virtuos und verdienen eine Analyse.⁷ Der bereits erwähnte Quawali-Popsong mit dem Titel »Tumese Milke Dil Ka Jo Haal« exponiert die beiden Brüder als Liebende und Solisten eines mit traditionellen Instrumenten musizierenden Männerchors, der – wie es der Tradition entspricht – überwiegend im Sitzen singt. Die Tanzbewegungen der Männergruppe bleiben darum über weite Strecken auf exakte, in schnellem Rhythmus vollzogene Kreisbewegungen der Oberkörper und der Arme beschränkt, während im Vordergrund die jeweils angebetete Schönheit im bauchfreien Sari ihre Hüften kreisen lässt. Die Sänger staffeln sich auf einer Bühne zu einer Treppe leuchtender Farben, wobei die Eigenfarben der Kostüme nicht genügen. Die Akteure bilden aufgrund ihrer Kostüme farbliche Zonen, die durch bunte Lichtquellen überlagert und damit verschoben und gemischt werden. Die Farbkomposition wird auf diese Weise permanent in Bewegung gehalten, in einen abstrakten Tanz der leuchtenden Farbtöne versetzt, in den die Sänger und Tänzerinnen zusätzlich ständig Glitzerpulver und Konfetti werfen. Trotz des eindeutigen Zuviels, das in seiner Perfektion verführt, bleiben die bildkompositorischen Ideen der Szenografie stets deutlich erkennbar. Prinzipiell werden durch die Anordnung der farblich in Gruppen kostümierten Vielzahl von Akteuren durch Ausstattungselemente wie bodenlange Stoffbahnen, einen Teich mit farbig beleuchteten Schwänen, Lotusblüten und verzierte Dekorationsgegenstände der filmische Raum und somit auch das Bild erschöpfend gefüllt. Die Kamera fliegt häufig in einer leichten Schräge um die Bühne herum und blickt immer wieder von der Decke herab auf lebendige Mandalas mit Lotus-symbolik.

Jede Song-and-dance-sequence in MAIN HOON NA kann exemplarisch als Virtuosenstück bestimmter Standardinszenierungen Bollywoods herangezogen werden, vor allem auch die beiden Songs »Chale Jaise Hawayein« und »Gori Gori«. Mit »Chale Jaise Hawayein« führt der Film eine der beiden weiblichen Hauptfiguren ein, die Tochter des ermordeten Generals Sanjana Bakshi (Amrita Rao), und zwar nicht in Form einer Spielszene oder eines markanten Dialogs, sondern wie in einem Musical durch ein Lied. Eine in Gruppen unterteilte Tänzerschar bewegt sich in hohem Tempo im großen Pausenhof der Schule in Kreisformationen in- und gegeneinander und wird von Kameramann Manikandan mit der

7 Von Farah Khan stammt auch die preisgekrönte Zugtanzszene aus Mani Ratnams DIL SE.

Steadicam in einer ungeschnittenen Plansequenz begleitet. Als Solistin steht Sanjana im Zentrum der Choreografie, die auf verschiedenen Ebenen den Bildraum in die Tiefe und die Breite erschöpft. In allen Szenen aus MAIN HOON NA dominieren der in seinen Dimensionen ausgenutzte Raum und das somit ausgefüllte Bild. Die Tänzer bewegen sich überwiegend Körper an Körper und reichen in ihrer Formation stets über den Bildkader hinaus. Demonstriert »Chale Jaise Hawayein« auch im sportlichen Sinne eine Bravourleistung von Ensemble und Kameramann, so kommentiert die Nummer »Gori Gori« durch Bewegungs- und Musikzitate unter anderem Bob Fosses Musical SWEET CHARITY (1969) und Baz Luhrmanns STRICTLY BALLROOM (1992) – der Debütfilm des australischen Regisseurs, der später mit seinem Musical MOULIN ROUGE! (2001) eine vielgefeierte Hommage an Bollywood auf die Leinwand brachte, was vor allem das westliche Publikum zunächst gar nicht bemerkte. Die Sequenz »Gori Gori« ist in ihrer Farbpalette radikal reduziert auf mittleres Rot für die Saris und Kostüme der Frauen, Schwarz für die Anzüge der Männer. Dadurch entstehen geschlossene und zugleich in permanente Bewegung versetzte Bildflächen in Rot und Schwarz, die sich mischen, trennen, begegnen und entfernen. In eklektizistischen Übergängen fließen musikalische und tänzerische Stile ineinander zu einem organischen Ganzen, einer ironischen Musiknummer über das unschuldige Balzgehaben zwischen den Geschlechtern, in dem Bollywood – mit ironischem Augenzwinkern – immer wieder gerne schwelgt.⁸

Entfesseltes Licht - glühende Farben - tanzende Räume

Gemessen an den gängigen Farbkonventionen des amerikanischen und europäischen Kinos scheinen asiatische Filme in ihrer Farbigkeit geradezu zu explodieren. Nicht nur das indische, auch das chinesische, taiwanische und japanische Kino zelebrieren die Symbolkraft und den ästhetischen Reiz der Farben, wobei dies nicht bedeutet, dass Klischees bedient werden: Bunte Bilder sind im asiatischen Kino beileibe nicht immer positiv konnotiert. In seinem Buch über das amerikanische Technicolor-Musical DER ZAUBERER VON OZ (1939)⁹ schildert der indische Schriftsteller Salman Rushdie, dass er die extreme Farbigkeit des Märchenmu-

8 Dass die langsam den kompletten Globus umspannende Vermarktung indischer Filme Anteil an der gegenwärtigen internationalen Renaissance des Musicals hat, ist kaum von der Hand zu weisen.

9 Salman Rushdie: DER ZAUBERER VON OZ., übers. v. Gisela Stege, Berlin: Edition Phantasia, 1999.

sicals noch nicht einmal auffällig gefunden habe, weil intensive Buntheit in seiner Filmsozialisation und generell in seiner Kultur vollkommen normal ist. Darüber hinaus basieren indische Mainstreamfilme auf einem vollkommen anderen Verständnis von filmischem Realismus und vor allem von inszenatorischen Konventionen. Shashilal K. Nair drehte 2001 mit Shah Rukh Khan, Juhi Chawla und Jackie Shroff den Polizeithriller ONE 2 KA 4, dessen deutscher Verleihtitel DER BABYSITTERCOP auf seine amerikanische Inspirationsquelle verweist. Das Thema kommt dem »Masala«-Movie entgegen, denn es erlaubt – wie in MAIN HOON NA – einen permanenten Wechsel zwischen harten Actionsequenzen und familien-tauglichen Spielszenen. Erstere stehen letzteren in ihrer leuchtend-bunten Opulenz in nichts nach. Zumal Tanz- und Kampfszenen als ausgefeilte Bewegungssequenzen gleichermaßen ausgekostet werden, weil der ästhetische Genuss der Choreografie von Körperbewegungen offensichtlich den Kern des Filmvergnügens bildet. In ONE 2 KA 4 bringt Regisseur Nair sogar den Raum zum Tanzen, dessen Bodenelemente von unsichtbaren Kräften in Bewegung versetzt werden, auf denen der pantomimisch die Mythen des amerikanischen Films darstellende Shah Rukh Khan seine neue Familie aufzuheitern versucht, vor allem die vier Kinder seines besten Freundes, die er adoptiert hat, weil ihr Vater bei einem Polizeieinsatz um Leben gekommen ist. Auch in diesem Kontext hat der Topshot auf Varianten der Kreisform seinen festen Platz, welche im Übrigen auch von einer sich horizontal drehenden Kamera in Erinnerung gerufen werden kann.

Diese Facetten einer eigenen Ästhetik von Farbe, Raum und Bewegung im indischen Kino lassen sich immer wieder neu kombinieren und darin liegt eine wichtige kreative Funktion der Song-and-dance-sequences. Karan Johar inszeniert in seinem viel beachtetem Scheidungs-drama KABHI ALVIDA NAA KEHNA (2001) einen traurig-schönen Liebestanz zwischen seinem verbitterten Antihelden Dev Saran (Shah Rukh Khan) und dessen verbotener Liebe Maya Talwar (Rani Mukherjee) im Stadtzentrum New Yorks als einen Reigen klarer Farbkompositionen. Zu Beginn der Sequenz gibt reines Himmelblau den Ton an, das sich konsequent in der Kleidung der flanierenden Passanten und dem Sari Mayas wieder findet. Der zweite Farbakt konfrontiert Schwarz und leuchtendes Gelb: Auf den Straßen New Yorks existieren in diesem Moment ausschließlich gelbe Taxis, die das auf der Straße tanzende Paar als leuchtende und zugleich abstrakt-unscharfe Farbflächen umkreisen. Spiegelungen verdoppeln die Liebenden und ihre Welt, überwinden die Grenzen der Körper und des Raumes, stimulieren Gefühle. Der dritte Akt gehört einem Herbstwald in Orange und warmen Brauntönen, in dem das indische Hochzeitsfeuer bis zu einer Gelbüberblendung lodert. In seinen

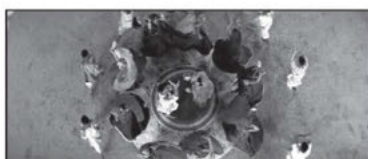
Träumen schreitet das Paar in Pink zur christlichen Hochzeitszeremonie durch eine in der Pink- und Rosapalette einstimmig kostümierte Festgemeinde in einer in zarten Abstufungen passend dekorierten Kirche, um schließlich unter rot- und schwarz gekleideten Passanten und hellblauem Himmel durch eine überraschend grün-rote Weihnachtsstimmung hindurch auch einen kulturellen Wandel zu durchlaufen. In Johars Szene vereinen sich nicht nur die Geschlechter, sondern auch Kulturen und Religionen. Höhe- und Schlusspunkt des Ganzen ist ein Reigen der Farbüberblendungen, welche jede einzelne Farbstimmung Schicht um Schicht ins Bild zurückzieht, bis die Ebenen visuell nicht mehr zu unterscheiden sind. Die Lyrics des Songs entstammen der Feder Javed Akthars und spielen auf die Metaphorik leuchtender Farben an, die in diesem Fall für das Leben, die Liebe, aber vor allem auch für den Schmerz des erzwungenen Verzichts stehen. Choreografin Farah Khan verzichtet auf spektakuläre Bewegungen zugunsten langsamer Drehungen und Posen, weil die Szene eine der Wirklichkeit enthobene Atmosphäre haben soll. Stilisierte Urgesten der Liebe, ausgebreitete Arme, angedeutete Küsse, zarte Berührungen fließen ineinander wie die Farben des Regenbogens. Die Konzentration aller filmischen Mittel liegt auf der von vielen Menschen umgebenen, aber ungestörten Zweisamkeit des Paares, deren verträumte Stimmung mit der anschließenden Rückkehr von Mayas Ehemann abrupt zu Ende ist. Subtil ziehen sich verschiedene Spuren von Grün – man genieße vor allem das Innenfutter von Shah Rukh Khans Sakko – als leicht zu übersehendes Leitmotiv durch die aufwendig inszenierte, fünfminütige Sequenz. Regisseur Johar, der seine Filmkarriere als Schauspieler, Produzent, Drehbuchautor und vor allem Kostümbildner und Ausstatter begonnen hat und als junger Reformator des Mainstreamfilms auch international höchst erfolgreich ist, bricht mit der musikalischen Liebesszene nicht – wie es die Tradition des Hindi-Films nahelegen würde – aus dem großstädtischen Schauplatz in eine entlegene Landschaft auf. Dennoch lässt die Sequenz keinen Zweifel daran zu, dass ihr filmischer Raum im geografischen Sinne nicht mehr als Ort zur Außenwelt gehört, sondern als Seelenlandschaft in die Intimität der Figuren führt. Farben und Klänge, Bewegungen und Metamorphosen des Raums bilden Brücken in Innenwelten, die weder der Rationalität noch der Sprache zugänglich sind. Auch in Karan Johars moderner Version der Song-and-dance-sequence prägen Ornament und Bewegung, Transparenz und Schicht das ausgefüllte Bild, das mit äußerster Liebe zum Detail gestaltet ist. Am Ende entfesselt er die Farben, nicht indem er seine Figuren *Holi* feiern lässt, sondern filmisch durch Überblendung, Unschärfe und Bewegung. Alles verwandelt sich im Moment höchsten Glücks, fließt davon wie ein flüch-

tiges Mandala. Auch die Leinwand des Films, die von der Auflösung des Bildes berauscht ist.

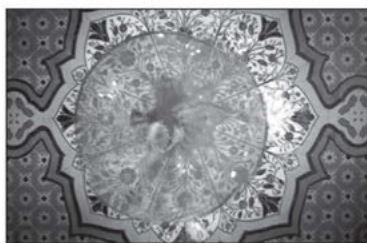
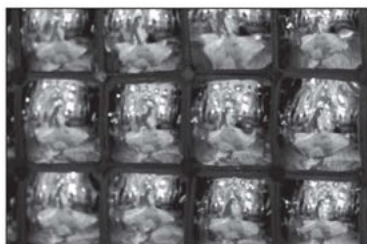
Literatur

- Eisenstein, Sergej (1988): »Erster Brief über die Farbe«. In: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig: Reclam-Verlag, S. 177-183.
- Elsaesser, Thomas (1994): »Tales of Sound and Fury: Anmerkungen zum Familienmelodram«. In: Christian Carginelli/Michael Palm (Hg.), Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film, Wien: PVS Verleger, S. 93-127.
- Jung, Carl Gustav (1995): »Über Mandalasymbolik«. In: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Düsseldorf: Walter Verlag, S. 373-414.
- Koshofer, Gerd (1988): Color. Die Farben des Films, Berlin: Spiess Volker GmbH.
- Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marschall, Susanne/Schütze, Irene (2006): »Das Ornament der Farben: Bildästhetik im Hindi-Kino«. In: Thomas Koebner/Fabienne Lip-tay/Susanne Marschall (Hg.), Filmkonzepte 4, Indien, München: edition text + kritik, S. 19-37.
- Marschall, Susanne (2007): »Bollywood«. In: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam, S. 91-97.
- Rushdie, Salman (1999): Der Zauberer von Oz, Bellheim: Edition Phantasia.
- Sippy, Sheena/Ramachandran, Naman (2006): Lights Camera Masala. Making Movies in Mumbai, Mumbai: India Book House.

Bildanhang



Der Liebesmythos von Krishna und Radha wird auf dem Dorfplatz als Tanz mit erzählerischen Gesten und Posen aufgeführt. Immer wieder zeigt die Kamera den Reigen der Tanzenden von oben, so dass sich ein bewegtes Mandala bildet. LAGAAN (IND 2001, R: Ashutosh Gowariker)



Gegen die Kraft der Liebe kommt der Tyrann nicht an, zumal sich der Spiegelsaal mit der Tänzerin verschworen hat. Diese beherrscht den Raum in all seinen Dimensionen. MUGHAL-E-AZAM (IND 1960, R: Karim Asif)



Der Topshot auf Einstellungen, die als in Bewegung versetztes Mandala inszeniert sind, gehört in filmischen Hindipop-Inszenierungen zu den Standardeinstellungen, die auf spirituelle Traditionen verweisen. MAIN HOON NA (IND 2004, R: Farah Khan)



Zu jeder Szene gehören bestimmte Farbtöne. Mit jedem Schnitt wechseln die leuchtenden Farben der Kostüme und der Ausstattung, um in den Schlussbildern der Liebezene als Farben, Bewegungen und Formen in einander zu fließen. KABHI ALVIDA NAA KEHNA (IND 2006, R: Karan Johar)

ANTHROPOLOGISCHE DIMENSIONEN DES TANZES¹

CHRISTOPH WULF

Tänze gehören zu den wichtigsten Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen. In ihnen wird kulturelle Identität ausgedrückt und das Selbst- und Weltverhältnis der Menschen dargestellt. Tänze lassen sich als »Fenster« in eine Kultur begreifen, die es möglich machen, deren Identität und Dynamiken zu begreifen. Tänze sind produktiv; sie schaffen einen eigenen Bereich kultureller Praxis, in dem sich viele Merkmale verdichten (vgl. Junk 1977; Sorell 1983; Baxmann 1991; Brandstetter 1995; McFee 1999).

Sie sind Teil jenes Kulturerbes der Menschheit, das praktisch überliefert wird und insofern nur schwer greifbar und erschließbar ist. Tänze sind zwar keine immateriellen, sondern körperbasierte Praktiken; in Abgrenzung zu den Werken der Welterbeliste werden sie durch die UNESCO jedoch als »immaterielles« (intangible) kulturelles Erbe bezeichnet und sollen hier unter diesem Gesichtspunkt untersucht werden (vgl. hierzu UNESCO 2001, 2003, 2004.).

Im Zentrum des Tanzes steht der Körper. Tänze zeigen sich bewegende Körper und führen Körperlichkeit, ihre historischen und kulturellen Bestimmungen, auf. Aus den Körperbewegungen und -rhythmen entstehen die Formen und Figuren der Tänze. Damit unterliegen sie den Gesetzen von Raum und Zeit, in denen die Bewegungen des Körpers verschränkt werden. Aus den Tanzbewegungen, die sich im Raum vollziehen und sich im Verlauf der Zeit konstituieren, erwachsen spezifische Tanzfigurationen.

Viele Tänze vollziehen sich nicht nur im Medium des Körpers und der Bewegung in Raum und Zeit, sondern auch im Medium von Klängen, die sehr unterschiedlich sein können. Tänze verändern das Verhältnis zur Welt; sie lassen sich nicht vollständig in Sprache übersetzen, wenngleich diese dazu beiträgt, deren Bedeutung besser zu begreifen. Tänze entstehen aus den Bewegungen des Körpers, den Rhythmen und

1 Erstveröffentlichung in: Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph (Hg.) (2007): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Fink-Verlags.

Klängen, nicht aus der Sprache. Dennoch ist die Frage, wie sich Tänze beschreiben und interpretieren lassen, für ihr Verständnis und ihre Erforschung von zentraler Bedeutung.

Tänze haben synästhetische, von den verschiedenen Sinnen hervorbrachte Wirkungen. Besonders wichtig sind dafür der Bewegungs-, Hör-, Tast- und Sehsinn; doch auch der Geruchs- und der Geschmacksinn haben für die Wirkungen des Tanzes Bedeutung. Tänze spielen für die Bildung von Gemeinschaften eine zentrale Rolle. Durch Synästhesie und Performativität des Tanzes entsteht zwischen Menschen, die miteinander tanzen, eine emotionale und soziale Gemeinsamkeit, aus der auch ein Beitrag zur Bildung von Gemeinschaft entstehen kann. Tänze haben einen synästhetischen und einen performativen Überschuss, aus denen sich ihre soziale Dynamik und Bedeutung entwickelt.

Tänze haben einen historisch-kulturellen Charakter, der sich einer historisch-anthropologischen Betrachtungsweise erschließt; in ihr werden Historizität und Kulturalität der Tänze auf die historisch-kulturelle Situation ihrer Betrachter bezogen.²

Die Berücksichtigung dieser doppelten Historizität und Kulturalität ist für eine anthropologisch orientierte Erforschung von Tänzen konstitutiv.

Tänze sind körperlich, performativ, expressiv, symbolisch, regelhaft, nicht-instrumentell; sie sind repetitiv, homogen, ludisch und öffentlich; Tänze sind Muster, in denen kollektiv geteiltes Wissen und kollektiv geteilte Tanzpraxen inszeniert und aufgeführt werden und in denen eine Selbstdarstellung und Selbstinterpretation einer gemeinschaftlichen Ordnung stattfindet. Tänze haben einen Anfang und ein Ende und damit eine zeitliche Kommunikations- und Interaktionsstruktur. Sie finden in sozialen Räumen statt, die sie gestalten. Tänze haben einen herausgehobenen Charakter, sind ostentativ und werden durch ihre jeweilige Rahmung bestimmt.

Tänze können unter vielen Gesichtspunkten analysiert werden. In unserem Zusammenhang werden sie als Teil des »immateriellen« kulturellen Erbes begriffen. Dieses ist ein zentrales Element des Weltkulturerbes, das Werke und Praktiken aus vielen Kulturen umfasst, die nicht in Form von Dokumenten und Monumenten überliefert sind, deren Bedeutung für die gesamte Menschheit jedoch unstrittig ist. Wer einen Blick auf die MASTERPIECES und die SECOND PROCLAMATION OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE wirft, wird von dem hohen kulturellen Wert die-

2 Zur Perspektive der doppelten Historizität in der historischen Anthropologie vgl. Wulf/Kamper 2002.

ser Praktiken erfasst und beeindruckt (vgl. hierzu UNESCO 2001, 2003, 2004).

Unter diesen spielen Tänze, Rituale, orale Traditionen und Ausdrucksformen sowie die Praktiken des Umgangs mit der Natur und das traditionelle Handwerkswissen eine besonders wichtige Rolle. Versucht man die Besonderheit dieser vor allem praktischen Überlieferungen und Traditionen zu bestimmen, so bieten sich für die Erschließung des tänzerischen kulturellen Erbes vor allem folgende anthropologische Dimensionen an: Körper und Performativität; Mimesis und mimetisches Lernen; Andersheit und Alterität; Anthropologische Strukturmerkmale; Interkulturalität und anthropologische Forschung.

Körper und Performativität

Wenn der menschliche Körper das Medium des Tanzes ist, dann ergeben sich daraus Konsequenzen für die Wahrnehmung und das Verständnis von Tänzen. Sie resultieren aus der Zeitlichkeit des menschlichen Körpers und werden durch die Dynamik von Raum und Zeit bestimmt. Die Praktiken des Tanzes sind nicht fixiert, sondern unterliegen wichtigen Transformationsprozessen, die an den gesellschaftlichen Wandel und Austausch gebunden sind. Da Tänze mit dem Körper vollzogen werden, gilt es, der körperlichen Seite ihrer Inszenierungen und Aufführungen besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dabei kommt der Frage, auf welchen historischen und kulturellen Körperbildern Tänze beruhen, besondere Bedeutung zu.

Damit Tänze erfolgreich inszeniert und aufgeführt werden können, bedarf es eines individuellen Körperwissens und eines Wissens darüber, wie man sich zu den anderen Tänzern verhält. Die Momente eines Tanzes, die eine Gemeinschaft schaffen, sind eng mit seiner Körperlichkeit und Materialität verbunden. In seiner Inszenierung und Aufführung entsteht aus der Körperlichkeit und Materialität der einzelnen Körper ein kollektiver Körper, der vielfältig in sich gebrochen sein kann und von dem ästhetische Wirkungen auf die Zuschauer ausgehen.

Für die Performativität des Tanzes sind zwei Aspekte besonders wichtig. Der eine besteht darin, dass Tänze kulturelle Aufführungen sind, in denen sich Gesellschaften darstellen und ausdrücken und mit deren Hilfe sie dazu beitragen, Gemeinschaften zu erzeugen. Der zweite Aspekt der Performativität charakterisiert die ästhetische Seite der körperbasierten Performance von Tänzen, ohne deren Verständnis Tänze nicht angemessen begriffen werden können (vgl. Wulf/Göhlich/Zirfas 2001; Fischer-Lichte/Wulf 2001, 2004).

Aufgrund ihres performativen Charakters bringen Tänze Gemeinschaften hervor und erzeugen kulturelle Identität; ebenso bearbeiten sie Differenz und Alterität. Sie sind wichtige Praktiken des kulturellen Erbes, die traditionelle Werte vermitteln und dazu beitragen, diese an die aktuellen Bedürfnisse der Menschen anzupassen. Wenn dies nur unzulänglich möglich ist, werden neue Tänze »importiert«, die dann häufig dem aktuellen Lebensgefühl einer Gesellschaft besser gerecht werden. Dadurch kommt es zu neuen kulturellen Produkten, in denen sich unterschiedliche kulturelle Traditionen mischen; es entstehen hybride Tänze mit neuen Formen des Ausdrucks und der körperlichen Darstellung.

Mimesis und mimetisches Lernen

Die Praktiken des Tanzens werden in mimetischen Prozessen gelernt, in denen das für den Tanz erforderliche Körperwissen erworben wird. Dies geschieht durch die wahrnehmende und vor allem durch die praktische Teilnahme an Tänzen. Durch den mimetischen Bezug auf tänzerische Vorbilder wird das für die Performanz des Tanzens erforderliche Körperwissen erworben. Solche Prozesse der Nachahmung zielen nicht darauf, die tänzerischen Vorbilder einfach zu kopieren; Ziel ist es vielmehr, in einem Prozess kreativer Nachahmung, der Raum für die individuelle Gestaltung des Tanzes lässt, wie die tänzerischen Vorbilder zu werden.

Der Prozess der Ähnlichung ist von Mensch zu Mensch verschieden und hängt von vielen individuellen Faktoren ab. Wird eine Tanzhandlung auf eine frühere bezogen und in Ähnlichkeit zu dieser durchgeführt, dann besteht der Wunsch, etwas wie die anderen Tanzenden zu machen, auf die sich die Beziehung richtet, und sich ihnen anzunäheln. Diesem Wunsch liegt das Begehren zugrunde, wie die Anderen zu werden, sich jedoch gleichzeitig auch von ihnen zu unterscheiden. Trotz des Begehrens, ähnlich zu werden, besteht ein Verlangen nach Unterscheidung und Eigenständigkeit (vgl. Gebauer/Wulf 1992, 1998, 2003; Wulf 2005).

Die Dynamik von Tänzen drängt gleichzeitig auf Wiederholung und Differenz und erzeugt damit Energien, die die Inszenierungen und Aufführungen von Tänzen vorantreiben.

Bei der Wiederholung geht es darum, in einem mimetischen Prozess gleichsam einen »Abdruck« früherer Tänze zu nehmen und ihn auf neue Situationen zu beziehen. Die Wiederholung des Tanzes führt nie zur genauen Reproduktion des früheren Tanzes, sondern stets zur Erzeugung einer neuen Inszenierung und Aufführung, in der die Differenz zur früheren ein konstruktives Element ist. In dieser Dynamik liegt der Grund für

die Produktivität mimetischer Handlungen. Unter Wahrung der Kontinuität bietet sie Raum für Diskontinuität. Inszenierungen und Aufführungen von Tänzen machen es möglich, das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität auszuhandeln. Dabei spielen die jeweiligen Bedingungen der Individuen und Gruppen für die unterschiedlichen Handhabungen impliziter Muster und Schemata eine wichtige Rolle.

Für die Weitergabe eines praktischen Wissens vom Tanz ist die Sinnlichkeit der mimetischen Prozesse konstitutiv, die an den menschlichen Körper gebunden sind, sich auf das menschliche Verhalten beziehen und häufig unbewusst sind. Durch mimetische Prozesse inkorporieren Menschen Bilder und Schemata von Tänzen und machen sie zum Teil ihrer inneren Bilder- und Vorstellungswelt. Mimetische Prozesse überführen die Welt des tänzerischen Ausdrucks in die innere Welt der Menschen. Sie tragen dazu bei, diese innere Welt durch Bilder vom Tanz kulturell anzureichern und zu erweitern. Die so entstandenen mentalen Bilder und die mit ihnen zusammenhängenden synästhetischen Erfahrungen sind von Kultur zu Kultur, Generation zu Generation, Milieu zu Milieu unterschiedlich.

Da praktisches Wissen, Mimesis und Performativität wechselseitig miteinander verschränkt sind, spielt die Wiederholung bei der Weitergabe des Wissens vom Tanz eine wichtige Rolle. Tänzerische Kompetenz entsteht nur in Fällen, in denen ein geformtes Verhalten wiederholt und in der Wiederholung verändert wird. Ohne Wiederholung, ohne den mimetischen Bezug zu etwas Gegenwärtigem oder Vergangenen entsteht keine kulturelle Kompetenz. Deswegen ist Wiederholung ein zentraler Aspekt der Vermittlung eines praktischen Tanz-Wissens.

Andersheit und Alterität

Wenn Tänze kulturelle Identität darstellen, dann gewähren sie Menschen auch Erfahrungen von Alterität (vgl. Todorov 1985; Gruzinski 1988; Waldenfels 1990; Greenblatt 1994).

Sie sind Ausdruck kultureller Vielfalt und können für kulturelle Heterogenität, d. h. für Andersheit und Alterität sensibilisieren. Nur dadurch, dass ein Sinn für Alterität entwickelt wird, kann eine Vereinheitlichung von Kultur als Folge uniformierender Globalisierungsprozesse vermieden werden. Mit Hilfe von Tänzen aus anderen Kulturen können Menschen für die Bedeutung der Vielfalt des kulturellen Erbes sensibilisiert werden. Nur mit Hilfe dieser Erfahrung sind sie in der Lage, mit Fremdheit und Differenz umzugehen und ein Interesse am Nicht-

Identischen zu entwickeln. Neben Tänzen aus fremden Kulturen tragen dazu auch viele zeitgenössische Tänze hoher ästhetischer Qualität bei.

Individuen sind keine in sich geschlossenen Entitäten. Sie bestehen aus vielen widersprüchlichen und fragmentarischen Elementen. Rimbaud fand für diese Erfahrung den nach wie vor gültigen Ausdruck »Ich ist ein Anderer«. Auch Freuds Erfahrung, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus ist, weist in diese Richtung. Die Integration der aus dem Selbstbild ausgeschlossenen Teile der Subjekte ist eine Bedingung dafür, dass Andersartigkeit und Alterität im Außen wahrgenommen und respektiert werden können. Nur wenn Menschen ihre eigene Alterität wahrzunehmen vermögen, sind sie in der Lage, die Alterität von Tänzen und die Andersartigkeit anderer Menschen wahrzunehmen und mit beidem produktiv umzugehen. Gelingt es, das Andere in der eigenen Kultur wahrzunehmen, entsteht Interesse am Fremden in anderen Kulturen und die Möglichkeit, dieses wertzuschätzen. Dazu ist es notwendig, die Fähigkeit zu entwickeln, vom Anderen her, also heterologisch zu empfinden und zu versuchen, sich selbst mit den Augen anderer zu sehen.

Der Entwicklung dieser Fähigkeit stehen einige Faktoren entgegen. Zu den wichtigsten gehören die in den europäischen Kulturen besonders geschätzten Faktoren der Rationalität und Individualität, die bestimmte Muster der Welterfahrung und Weltdeutung enthalten. Häufig sind diese so bestimmend, dass sie Erfahrungen der Alterität nicht zulassen. Bei Tänzen spielen diese beiden Formen verbreiteter Reduktion von Fremdheit eine eher geringe Rolle. Denn bei ihnen sind es die Körperlichkeit, die Bewegungen und Rhythmen, die Alterität vermitteln und die kaum durch Rationalität und Individualität eingeschränkt werden. In Tänzen wird Alterität durch Performativität vermittelt. In mimetischen Prozessen machen Tänzer und Zuschauer fremde Figurationen nach, lassen sich durch diese erfassen und inkorporieren sie. Insofern dabei Bewegungen, Rhythmen und Figurationen aus fremden Kulturen assimiliert werden, entstehen neue Form-, Rhythmus- und Bewegungsverbindungen. Im Zeitalter der Globalisierung sind diese *Hybridbildungen* besonders verbreitet, bei denen sich die Herkunft einzelner Strukturelemente nicht mehr oder nicht mehr eindeutig angeben lässt. Angesichts der Tatsache, dass heute immer mehr Menschen in mehreren Kulturen gleichzeitig leben, nehmen hybride Darstellungs- und Ausdrucksformen besonders an Bedeutung zu (vgl. hierzu Wulf 2006).

Die transnationale Jugendkultur und die Avantgarde des zeitgenössischen Tanztheaters enthalten dafür viele Beispiele (vgl. u. a. Dinkla/Lecker 2002; Klein/Zipprich 2002; Lecker 2003).

Anthropologische Strukturmerkmale

Betrachtet man Tänze als zentrale Elemente des immateriellen kulturellen Erbes und damit unter einer anthropologischen Perspektive, so lassen sich einige Strukturmerkmale von Tänzen skizzieren, die wichtige Dimensionen kennzeichnen, aber notwendigerweise unvollständig sind.

Raum und Zeit im Tanz. Tänze sind an die Räumlichkeit und Zeitlichkeit des menschlichen Körpers gebunden und entfalten ihre Figurationen im Raum und in der Zeit. Sie werden verbunden durch Bewegungen, in denen sich der menschliche Körper allein oder mit anderen Körpern in zeitlichen Sequenzierungen im Raum bewegt. In diesem Prozess spielen der Kontext und die Rahmung des Raums und der Zeit eine wichtige Rolle. In diese gehen historische und kulturelle, kollektive und individuelle Elemente ein, die die Darstellung, den Ausdruck und die Atmosphäre des Tanzes bestimmen. Die Bildszenarien, die virtuellen Räume und die mehrdimensionalen Zeitordnungen des zeitgenössischen Avantgarde-Tanzes schaffen Bedingungen von Raum und Zeit, welche die Potentiale des Tanzes erweitern.

Tanz und Bewegung. In den Bewegungen des Tanzes macht der Körper Erfahrungen mit sich, mit der Musik und den Bewegungen der Mit tänzer. In seinen Bewegungen entwickelt er die Fähigkeit des Entwurfs, er formt sich und wird zu einem Instrument, das eingesetzt wird, ohne im funktionalen Gebrauch aufzugehen. Die Bewegungen des Tanzes enthalten einen »Überschuss« in Darstellung und Ausdruck. In ihnen werden Figurationen imaginiert und handelnd eingeholt. Die Bewegungen des Tanzes formen den Körper, der sie hervorbringt; sie erzeugen Imaginationen und realisieren diese in wiederholten Inszenierungen und Aufführungen. Sie sind regelmäßig und Ausdruck von Ordnung. In den Bewegungen des Tanzes zeigt sich die Gelehrigkeit des Körpers; sie stellt sich in Übungen und Wiederholungen dar. In den Bewegungen des Tanzes entsteht ein implizites Wissen, dessen Spektrum sehr umfangreich ist. Je nach Tanz sind seine Bewegungen mehr oder weniger in soziale Machtstrukturen eingebettet oder wie bei der zeitgenössischen Avantgarde von diesen weitgehend freigesetzt.

Tanz und Gemeinschaft. Gemeinschaften ohne Tänze sind undenkbar. Über den symbolischen Gehalt der Interaktionsformen und vor allem über die performativen Prozesse der Interaktion und Bedeutungsgenerierung tragen Tänze zur Herausbildung von Gemeinschaft bei. Die das Tanzen ermöglichenden Techniken dienen der Wiederholbarkeit der notwendigen Vollzüge, ihrer Steuerbarkeit und Kontrollierbarkeit. Informelle, um Tänze herum gebildete Gemeinschaften zeichnen sich nicht nur durch den Raum eines kollektiv geteilten symbolischen Wis-

sens aus, sondern vor allem durch die entsprechenden Interaktionsformen der Tänze, in denen und mit denen sie dieses Wissen aufführen. Diese Inszenierungen können als Versuch verstanden werden, eine Selbstdarstellung und Reproduktion der Gemeinschaft und ihrer Integrität zu gewährleisten. Tänze erzeugen Gemeinschaften emotional, symbolisch und performativ; sie sind inszenatorisch und expressiv, ohne dass sich eine vollständige Übereinkunft über die Mehrdeutigkeit der Tanz-Symbolik erzielen ließe.

Tanz und Ordnung. Als interaktive Handlungsmuster bilden Tänze eine spezifische Ordnung und Regelmäßigkeit heraus. Zwischen den Tänzen und den Strukturen ihrer Entstehungskultur lassen sich Entsprechungen und Ähnlichkeiten identifizieren und analysieren, was bspw. der Vergleich der Tänze am französischen Hof und der bürgerlichen Gesellschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts verdeutlicht. Tänze können daher zu Quellen für die Analyse gesellschaftlicher Ordnungs- und Machtverhältnisse werden; und eine Analyse der gesellschaftlichen Ordnung wiederum kann Hinweise zum Verständnis der Strukturen von Tänzen geben (vgl. zur Lippe 1974; Braun/Gugerli 1993).

Im Tanz vollzieht sich eine rhythmische Dynamisierung von Bewegungen und ein ludischer Umgang mit der Hervorbringung, Veränderung und Auflösung von Ordnungen.

Tanz und Identifikation. Mimetische Prozesse führen zur Identifikation mit den Tanzenden und den Tänzen und damit auch zur Identifikation mit den in den Tänzen impliziten Körperbewegungen und Körperbildern, den von ihnen ausgelösten Gefühlen und mit den ihnen inhärenten Werten und Normen. Nicht selten sind damit auch Prozesse der Inklusion und Exklusion verbunden. Über die Identifikation mit bestimmten Tänzen wird auch eine Identifikation mit Lebensstilen, Milieus und Gruppen erzeugt und beim Tanzen verkörpert.

Tanz und Erinnerung. Tanzen schafft Erinnerungen. Zu diesen gehören Bewegungen, Rhythmen, Klänge. An diesen machen sich fest: Atmosphären, erotische Erlebnisse, Gefühle des »Fließens«, des Rauschs und manchmal sogar der Ekstase, Erinnerungen an Intensitäten, an Rhythmen, in denen man sich und die anderen spürt. Es sind synästhetische Erinnerungen, die mehrere Sinne einschließen. Manche sind kollektiv geteilte Erinnerungen, andere sind höchst individuell. Einige Erinnerungen sind primär an mentale Bilder, andere an Klänge, wieder andere an Bewegungen gebunden.

Tanz als Differenzbearbeitung. In vielen Tänzen werden Differenzen bearbeitet, die unter anderem aus Geschlechts-, Alters- und ethnischen Unterschieden resultieren. Indem verschiedene Menschen gemeinsam tanzen, stellen sie die ansonsten zwischen ihnen bestehenden Unter-

schiede in den Hintergrund. Ihre Tanzbewegungen gelingen nur, wenn sie sich aufeinander beziehen und kooperieren. Sie bearbeiten die sie trennenden Differenzen, indem sie sich im Tanz mimetisch zueinander verhalten und sich einander anähneln. Unter der momentanen Zurückstellung von Differenzen erzeugen sie in rhythmischen Bewegungen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Im Tanz, in dem gemeinschaftliche Gefühle erzeugt, bestätigt und verändert werden, rücken ritualisierte Inszenierungsformen, körperliche Handlungs- und Spielpraktiken sowie mimetische Zirkulationsformen in den Mittelpunkt. Unter einer performativen Gemeinschaft der Tanzenden wird deshalb ein Handlungs- und Erfahrungsraum verstanden, der sich durch inszenatorische, mimetische und ludische Elemente auszeichnet (vgl. Wulf u. a. 2001, 2004, 2007).

Tanz und Transzendenz. In vielen Kulturen haben Tänze einen Bezug zur kosmischen Ordnung, zu Göttern, Geistern, Toten und Ungeborenen. Mit Hilfe von Tänzen wird versucht, Einfluss auf die Mächte des Jenseits zu gewinnen. In vielen Fällen sind diese Tänze Teil von Opferritualen, mit denen Götter und Geister wohlgesonnen gestimmt werden sollen. Meistens geschieht dies mit magischen Tänzen, in denen sich die Menschen mit Hilfe von Masken und anderen »Requisiten« übernatürliche Kräfte zuschreiben, mit denen sie dann die bösen Götter und Geister vertreiben und bannen können. Nicht selten mobilisieren diese Tänze durch Rausch und Ekstase »übermenschliche« Kräfte, mit denen die Bedrohung und Gefährdung der Welt abgewehrt werden soll. In diesen Tänzen etablieren die Menschen mit Hilfe von Exklusion und Inklusion Ordnung und Macht, durch die sie auch die kosmische Ordnung zu sichern trachten.

Tanz und praktisches Wissen. Wer tanzt, lernt viel mehr als nur tanzen. Im Tanzen entwickelt sich eine weit über den Tanz hinaus reichende, auch für andere Lebenszusammenhänge wichtige körperliche Kompetenz. Mit ihr einher geht eine Sensibilität für Bewegungen und Rhythmen, für Raum und Zeit, für Klänge und Atmosphären. Im Tanz entsteht ein praktisches, körperbasiertes Wissen, das in mimetischen Prozessen erworben wird.³ In dieses nehmen die Handelnden Bilder, Rhythmen, Schemata, Bewegungen in ihre Vorstellungswelt auf. Ihre mimetische Aneignung führt bei den Handelnden zu einem praktischen Wissen, das auf andere Situationen übertragbar ist. Das praktische Wissen wird in der Wiederholung geübt, entwickelt und verändert. Das so inkorporierte Wissen hat einen historischen und kulturellen Charakter und ist als solches für Veränderungen offen.

3 Zum Zusammenhang von Inkorporierung und praktischem Wissen vgl. u.a. Bourdieu 1987.

Tanz und Ästhetik. Auf Grund ihres Darstellungs- und Ausdruckscharakters sowie ihrer Performativität haben alle Tänze eine ästhetische Dimension, die deutlich macht, dass Tänze menschliche Ausdrucksformen sind, die sie zu wertvollen Bestandteilen des kulturellen Erbes der Menschheit machen, die durch nichts anderes ersetzbar sind. Ästhetische Dimensionen haben sowohl die Tänze am Hof Ludwigs XIV. und der Avantgarde der zeitgenössischen Tanzkunst, als auch die magischen Tänze der Götter- und Geisterbeschwörung, die Volks- und Gesellschaftstänze des 20. Jahrhunderts und die zeitgenössischen Tanzformen der Jugend. Der kulturellen Vielfalt der Tänze entsprechen unterschiedliche implizite Ästhetiken, die zwar durch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, vor allem aber durch gravierende Unterschiede gekennzeichnet sind.

Interkulturalität und anthropologische Forschung

Wenn Tänze Darstellungsformen von Kulturen sind, dann spiegelt sich in ihnen auch die kulturelle Vielfalt wider, die trotz der vereinheitlichenden Tendenzen der Globalisierung das kulturelle Leben in der Welt bestimmt. Geht man davon aus, dass es für die Weiterentwicklung des menschlichen Zusammenlebens mehr denn je erforderlich ist, mit kultureller Diversität umgehen zu können, dann bieten die Praktiken des »immateriellen« – nicht in Monumenten festgehaltenen – kulturellen Erbes und insbesondere die Tänze Möglichkeiten, sich gegenüber dem Fremden zu öffnen und Erfahrungen im Umgang mit kultureller Vielfalt zu machen. Auch für den Bereich der Bildung liegt hier eine Herausforderung und Chance; Bildung muss heute mehr denn je als interkulturelle Aufgabe begriffen werden (vgl. Featherstone 1995; Wulf 1995, 2006).

Tänze sind Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen, die etwas erfahrbar machen, was ohne sie nicht erfahrbar wäre. In vielen Tänzen experimentieren die Menschen mit sich, mit ihrer Geschichte und ihrer Kultur und versuchen etwas auszudrücken, was sich anders nicht darstellen und aufführen lässt. Daher haben viele Tänze, vor allem aus dem Bereich der Tanzkunst, einen experimentellen Anspruch, der die Tänzer dazu anregt, etwas mit den Mitteln der Inszenierung und Aufführung des Körpers zu erfinden und zu erforschen, was zum Wissen vom Menschen beiträgt. Nähert man sich diesem Wissen heute von Seiten der Anthropologie, so bieten sich vor allem drei Paradigmen anthropologischer Forschung an, mit denen sich eine anthropologisch orientierte Tanzforschung konstituieren kann. Dabei handelt es sich um die philosophische Anthropologie, wie sie in Deutschland entwickelt wurde, die

den prinzipiell offenen Charakter menschlicher Geschichte und die Möglichkeiten menschlicher Perfektibilität betont; die historische Anthropologie der »Schule der Annales«, die den historischen Charakter menschlicher Kultur und Fragen der Erforschung von Mentalitäten ins Zentrum stellt; sowie die angelsächsische Kulturanthropologie oder Ethnologie mit ihrem Interesse an kultureller Vielfalt und Heterogenität (vgl. Wulf 1997; 2004).

Auf der Basis dieser Paradigmen steht die Entwicklung einer historisch-anthropologischen Tanzforschung an, die nicht auf bestimmte Kulturen und Epochen begrenzt ist und die in der Reflexion der eigenen Geschichtlichkeit und Kulturalität in der Lage ist, den Eurozentrismus großer Teile der Humanwissenschaften und der Ästhetik zu überwinden. Dazu bedarf es einer transdisziplinären und transkulturellen Orientierung sowie einer reflexiven Selbstkritik.

Literatur

- Baxmann, Inge (1991): »Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur«. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 316-340.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Braun, Rudolf/Gugerli, David (1993): *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Hofzeremoniell 1550-1914*, München: C.H. Beck.
- Dinkla, Söke/Lecker, Martina (Hg.) (2002): *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, Berlin: Alexander Verlag.
- Featherstone, Mike (1995): *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, London et al.: Sage Publications Ltd.
- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.) (2001): »Theorien des Performativen«. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10, H. 1.
- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.) (2004): »Praktiken des Performativen«. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 13, H. 1.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek: Rowohlt.

- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (2003): *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln, Rituale und Spiele, ästhetische Produktionen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Greenblatt, Stephen (1994): *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin: Wagenbach.
- Gruzinski, Serge (1988): *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation en dans le Mexique espagnol*, Paris: Gallimard.
- Boetsch, Gilles/Wulf, Christoph (Hg.) (2005): »Rituels«. *Hermès* Nr. 43, Paris.
- Junk, Viktor (1977): *Handbuch des Tanzes*, Hildesheim: Olms.
- Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.) (2002): *Tanz-Theorie-Text*, Münster: Lit-Verlag.
- Leeker, Martina (Hg.) (2003): *Tanz, Kommunikation, Praxis*, Münster: Lit-Verlag.
- zur Lippe, Rudolf (1974): *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- McFee, Graham (Hg.) (1999): *Dance, Education, Philosophy*, Oxford: Meyer & Meyer Sport.
- Sorell, Walter (1985): *Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- UNESCO (2001): *First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Paris.
- UNESCO (2003): *Second Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Paris.
- UNESCO (2004): *Museums international: Views and Visions of the Intangible*, Paris.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wulf, Christoph (1995): *Education in Europe. An Intercultural Task*, Münster/New York: Waxmann.
- Wulf, Christoph (Hg.) (1997): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel: Beltz.
- Wulf, Christoph (2004): *Anthropologie: Geschichte, Kultur, Philosophie*, Reinbek: Rowohlt.
- Wulf, Christoph (2005): *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld: Transcript.
- Wulf, Christoph (2006): *Anthropologie kultureller Vielfalt. Interkulturelle Bildung in Zeiten der Globalisierung*, Bielefeld: Transcript.

- Wulf, Christoph et al. (2001): Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften, Opladen: Leske & Budrich Verlag.
- Wulf, Christoph (2004): Bildung im Ritual. Schule, Familie, Jugend, Medien, Wiesbaden: VS Verlag.
- Wulf, Christoph (2007): Lernkulturen im Umbruch. Rituelle Praktiken in Schule, Jugend, Medien und Familie, Wiesbaden: VS Verlag.
- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.) (2001): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln, Weinheim/München: Juventa.
- Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar (Hg.) (2002): Logik und Leidenschaft, Berlin: Reimer.

ÜBERGANG/ZÄSUR

DAS INTERVALL DER GESTE ODER WANN BEGINNT TANZ?

TIMO SKRANDIES

Die Kreativität, einen »tanzenden Stern gebären zu können« hat zur Bedingung »noch Chaos in sich [zu] haben«, wie Nietzsches Zarathustra behauptete. Das ist eine jener utopischen Passagen des »Zarathustra«, die zum Entwurf einer anderen Gesellschaft ansetzt und dafür nicht nur auf den Mythos zurückgreift (»Chaos« als ur-sprüngliche Unordnung), sondern, wie martialisch, auf die Kraft der »großen Vernunft«, den Leib, setzt. Auch in jener Gesellschaft ist das Paradigma der Arbeit nicht unbekannt, es wird noch gearbeitet, aber lediglich zur Unterhaltung«, ohne dass dies den Einzelnen »angreife« (Nietzsche 1999: 19f.) – keine Herdenmoral, kein »Gewissen eines *arbeitsamen* Zeitalters«. Auf den folgenden Seiten wird es *nicht* um die Frage nach der Realisierung solch einer gesellschaftlichen Utopie gehen, die in einer Radikalisierung des Leib-Regimes zu gründen wäre. Das wäre ein Sehen aufs Systemische von Ordnung, das das Moment der Offenheit *im* Akt gerade nicht in den Blick bekäme – auch wenn es dort, in jener Gesellschaft, womöglich tanzende Sterne zu sehen gäbe.

Stattdessen wird dieser Text in mehreren Bewegungen um das Problem des Performativen kreisen. Nicht, um damit zu behaupten, es sei an der Zeit für eine Klärung des Begriffs.¹ Hier ist die Geste des Umkreisens gewählt, da es im Folgenden um Phänomene des Performativen geht, das Performative an diesen Phänomenen hier aber nicht interessiert. Stattdessen soll hier dasjenige erörtert und erfragt werden, was an/in Phänomenen des Performativen die Offenheit wahr – Offenheit *für sich*, als Entsetzendes und Prozesshaftes, das das Performative im Intervall von Darstellung und Ent-Stellung, von Produktivem und Destruktivem, von Übergang und Zäsur regiert.

1 ... und einen weiteren Bestimmungsversuch beizutragen, der doch wieder nur wiederholt, was seit Jahren an Spannendem zum Thema diskutiert wird. Vgl. z.B. Mersch 2002, Wirth 2002, Fischer-Lichte 2004, Klein/Sting 2005.

Bewegung und Entsetzung

Ohne Zweifel hat der künstlerische Tanz der vergangenen Jahrzehnte seit Mitte des 20. Jahrhunderts – ob Neoklassik, Ausdruckstanz, *modern dance*, *postmodern dance*, Tanztheater oder der sogenannte ›zeitgenössische Tanz‹ – diese leibhaftigen Bedingungen als Diskurs erkannt, künstlerisch analysiert und in sein Themen- und in Form von Anzitationen, intertextuellen Verweisen, Persiflagen u.ä. in sein Bewegungsrepertoire integriert und so reflektiert, man möchte fast sagen ›durchgearbeitet‹. Das bedeutet aber mitnichten: ›ab- oder aufgearbeitet‹. Warum nicht? Weil »Bewegung« in einem sich stets erneuernden gesellschaftlichen Spannungsfeld von körperlicher Disziplinierung und Emanzipation, von Darstellung und Verschiebung statthat.

Durch das Brechen mit dem Ausdrucks-Paradigma, das noch die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts geprägt hatte und selbst als (teils pädagogisch verstandene) Reformbewegung aus dem klassischen Tanz des 19. Jahrhunderts und dessen punktiert gedachten Bewegungskonzept hervorgegangen war (vgl. Oberzaucher-Schüller 1992), wird in den Tanzkonzepten und Choreographien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Bewegung *als solche* thematisch. Sie wird in Szene gesetzt als Formungsprozess von Körperlichkeit und ihrer kulturellen Bedingungen und Bedingungen. Dabei werden in den Choreographien strategisch Verfahren verfolgt, die den eingewohnten Blick auf und die Empfindung von Bewegung stören, irritieren, verunmöglichen, abstoßen. Das bedeutet, das sich in der Bewegungsarbeit ein Wissen darum kundtut, dass sich in der Bewegung der Körper nicht nur das Fleisch bewegt, sondern auch gesellschaftliche Ordnungen (vgl. Waldenfels 2007: 30) und ein ganzes Regime von Wahrnehmungen und Blicken – kurz: eine Optik. Eine solche Optik wiederum sichtbar, besser: be-sehbar zu machen, bedarf es im tänzerischen Produktionsprozess und im Vollzug der Choreographien methodisch dessen, was der Phänomenologe Waldenfels eine »kinetische[] Epoché« nennt: »Ich verstehe darunter ein Anhalten der gewohnten Bewegung, eine Suspendierung von Bewegungszielen und Bewegungsumständen, eine Erfindung von Gegenbewegungen, auch eine Überschreitung der vorgegebenen Bewegungsgrenzen. Alles in allem handelt es sich um eine Verfremdung der vertrauten Beweglichkeit und in eins damit um eine Verfremdung der Lebenswelt. [...] [U]nsere Bewegungen [tanzen] aus der Reihe« (vgl. Waldenfels 2007: 29f.).

Dies immer wieder in Szene zu setzen und auszuagieren ist nicht nur Verdienst der global etablierten Choreographen und Choreographinnen, wie zum Beispiel – in all ihrer Unterschiedlichkeit – Pina Bausch (kaum möglich, hier ein Stück beispielhaft zu benennen, da die Arbeit an bio-

graphischen Bewegungs- und Körperregimes als *das* Leitthema der Wuppertalerin gelten kann), Sasha Waltz (etwa »Allee der Kosmonauten«) oder Jérôme Bel (in interkultureller Vertiefung z.B.: »Pichet Klunchun and myself«), sondern ebenso jüngerer Choreographen und Choreographinnen, die derzeit dabei sind, sich international einen Namen zu machen, wie etwa Erna Omarsdottir (z.B. mit »IBM 1401 – a user's manual«), Ben Riepe (z.B. »amour espace«), Stephanie Thiersch (z.B. »Under the Green Ground«) oder Lia Rodriguez (z.B. »inacarnat«).² Was hier nur *personaliter genannt* sein kann, ist bei Huschka (2002) an zahlreichen Beispielen ausführlich besprochen. Dort findet sich auch ein konzeptioneller Gedanke, der hier ebenfalls in Geltung genommen werden kann: einen theoretischen »Zugriff« auf Tanz und Bewegung zu wählen, »der das Bild des Tänzers als *Tanzenden* aufzuzeichnen versucht. Der Blick richtet sich auf die inhärenten Prozesse des Tanzes und seine gestaltungsspezifischen Projektionen sowie die diskursiv sich verdichtenden Festschreibungen seiner Kunst.« (Huschka 2002: 14f.)

Was Körper tun, wenn sie tanzen, wie sie sich bewegen (oder eben nicht) in ihren hervorgekramten, hyperbolischen, technizistischen, unterlassenen oder auch unangenehm genauen Gesten, die sich an ihnen ereignen und so zeigen, wie der Körper *an sich* zu einem (teils rätselhaften) Selbstverhältnis, zu einem selbstreferentiellen »Antwortregister« (Waldenfels) kommt und zugleich ein gesellschaftliches Ding ist, ist eine kulturelle Praxis, spezifischer: ein Handeln der »Afformation«. Werner Hamacher hat diesen Begriff – wenn es denn einer ist – in der Auseinandersetzung mit Walter Benjamins »Zur Kritik der Gewalt« entwickelt. Ohne dass hier der Ort wäre, näher auf Hamachers Argumentation zu Benjamin einzugehen, lässt sich zumindest festhalten, dass das »Performative« im Erbe einer Logik der Intention und des Instrumentalen, anders gesagt: des Produktiven im klassischen Sinne des Hervorbringens und Setzens steht. Ein solch setzender Prozess, als der das Performative »auftritt«, muss aber inhärent ein zer- bzw. entsetzendes Moment bergen, das im »Auftritt«, durch ihn, wirksam wird und zugleich verdeckt bleibt. Zur Illustration könnte man hier eine Übersetzung aus der ökonomischen Theorie wagen und an Joseph A. Schumpeters Theorem vom »Prozess der schöpferischen Zerstörung« erinnern: Der Prozess der technischen Innovation – Fortschritt – ist nur dann angemessen beschrieben, wenn beach-

2 Auch wenn das eigentlich selbstverständlich ist, sei es hier angemerkt: Die genannten Namen stellen in Bezug auf die immense Größe der internationalen Szene des zeitgenössischen Tanzes nicht nur eine minimale Anzahl dar, sondern sind obendrein hinsichtlich der eigentlich existierenden (stilistischen und thematischen) Ausdifferenziertheit eine höchst subjektive Auswahl.

tet wird, dass mit jeder Neuerung die alte Struktur zerstört wird und dass dies kein dem Fortschritt äußerliches Geschehen ist, sondern diesem inhärent (Schumpeter 2005: bes. 134-142). Auch die affirmative Entsetzung ist, so Hamacher, ein Geschehen; nur so kann sie als in einem ironischen³ Verhältnis mit dem Performativen stehend gedacht werden:

»Entsetzung kann nur ein Geschehen sein, aber kein Geschehen, dessen Inhalt oder Gegenstand sich positiv bestimmen ließe; sie richtet sich gegen etwas, aber sie richtet sich gegen jedes Etwas, das den Charakter einer Setzung oder Institution, einer Vorstellung oder eines Programms hat: erschöpft sich also in keiner Negation, richtet sich auf nichts Bestimmtes und *richtet* sich also nicht. [...] Affirmation – das heißt also nicht mehr nur: Niederlegung, Entthronung, Entsetzung des Gesetzten. Eine solche Entsetzung ist nur möglich, wenn es einen Bereich des Ungesetzten gibt, und deshalb heißt »Affirmation« auch: Aussetzen dem Ungesetzten, Geben dessen, was keine Gabe wird, Ereignis der Formierung, das in keiner Form aufgeht.« (Hamacher 1994: 346 u. Anm. 6, 364)

Das Afformative ist jenes Moment der ent-setzenden Bewegung in der Performativität. Daher ist im zeitgenössischen Tanz Bewegung in der Geste (und wo sonst?) eine Reflexionsfigur, sie ist Agentin der Destabilisierung des zweckrationalen, obszönen, arbeitsamen Körpers und seiner Repräsentationen. Wie das? Diese Frage wiederum lässt sich am ehesten über den Umweg der Beantwortung einer anderen Frage beantworten, die eine Grundstruktur des Tänzerischen – die Geste – in ihrer differentiellen Qualität zu fassen erlaubt; diese Frage lautet: Wann beginnt Tanz?

Gehen, Geste und Intervall

Wer schon einmal versucht hat, Tango Argentino zu tanzen, weiß, dass es eine deutliche Differenz geben kann von eigenleiblicher Empfindung, dass das gerade Tango sei, was man da mache und dem, wie es »in Wirklichkeit« – von außen sozusagen – aussieht. Der Hinweis auf diese mögliche Differenz ist wichtig, weil das Interrogativadverb »wann«, das Teil der Kapitelüberschrift und der soeben gestellten Frage ist, selbstverständlich nicht nur temporal, sondern auch konditional zu verstehen sein könnte. Es also nicht nur nach einer raum-zeitlichen Dimension fragt, sondern auch nach den Bedingungen. Im Sinne von: Welche Bedingungen müs-

3 »Das ironische Gesetz des Afformativen ist das Gesetz seiner Bastardisierung mit dem Performativen.« (Hamacher 1994: 371)

sen erfüllt sein, dass wir etwas als Tango Argentino bezeichnen; oder, kurz: Wann ist es Tango?

Wer aber so fragte, wäre an einer Formalisierung und Schematisierung tänzerischer Bewegungen interessiert. Das mag ein Interesse von Preisrichtern sein,⁴ der kulturwissenschaftliche Blick hat anderes zu beachten und zu entdecken. Die Differenz von Selbst- und Fremdwahrnehmung kann auch anders allgemeiner, als ein Raum von Wahrnehmungen gedacht werden, der spezifische Verstellungen des Blicks mit sich führen muss. So gesehen, ist die »Differenz« von Selbst- und Fremdwahrnehmung dann kein Hiatus oder Abstand zwischen zwei Positionen mehr, sondern ein Raum, der sich in dem Augenblick zu entfalten beginnt, da Tanz anhebt zu sein – »da« zu sein.

Jene Differenzerfahrung der eigenleiblichen Empfindung des Ausformens tänzerischer Gestik, die in der körperlichen Selbsteinschätzung sich als Tango anfühlt einerseits und den zweifelnden Versuchen mimetischen Nachvollzugs durch die Außenstehenden andererseits, diese Differenz mag ein Tagesrest eines allgemein gesellschaftlichen Standardisierungs- und damit Vergleichswettbewerbs sein. Sie ficht im Normalfall die Tanzenden selbst nicht an. Sie bewegen sich in wohliger Zweisamkeit, gehend, durch den Raum. Irgendwie bewegt man sich und wird bewegt, irgendwie geht und dreht es sich voran, oder bleibt am selben Ort in gespannter Ruhe, dann wieder einige Schritte in irgendwelche Richtungen, in der Umarmung, man umarmt und wird umarmt, gibt Signale, die nicht zu sehen sind und doch in neue Richtungen führen. Zwei Körper, die am gleichen Ort sind, der immer wieder neu ist – also, paradox: zwei Körper in Gesten geborgen und doch, *als* Geste, stets in einem Sich-Vorweg. Es scheint als würde man, in der Umarmung, die Bewegung nochmals umarmen. Man weiß gar nicht so recht, wann und wie das begonnen hat, diese Bewegung – und auch nicht, wo es letztlich hinführen wird. Das alles ist sehr seltsam, rätselhaft – und irgendwie wundersam. Und es ist die Wahrnehmung von Präsenz in ihrer Ereignishaf-

4 »Preisrichter« mag hier als *pars pro tot* für die Standardisierung gelten, der der »Tango« seit der »Great Conference« der englischen Tanzlehrer 1929 unterzogen wurde: eine vorgegebene und bewertbare Menge von Schrittfolgen, eine festgelegte Körperhaltung, die Glättung der Musik in klare Taktschemata, die Streichung des für den Tango Argentino eigentlich zentralen Momentes: die Improvisation. So wird improvisatorische Gestik zum »Standardtanz«. Glücklicherweise wusste sich die in den Kneipen, Salons, Festivals und Clubs tanzende »community« die Entwicklungsoffenheit des Tanzes (bis hin zu Neo-Tango heutiger Tage) und im Tanzen (ins Offene der Improvisation hinein) zu bewahren. Vgl. zum Gesellschaftstanz im 20. Jahrhundert zusammenfassend: Jeschke 2001.

tigkeit – ohne die Differenz von Produktion und Produkt, Ereignis und Werk. Denn:

»Darin unterscheidet [...] sich [das Ereignis] grundlegend vom Werk: Werke sind Zeichen, die als Momente ihres Sinns für sich selbst stehen, ohne dabei auf ein anderes zu verweisen. Unverwechselbar ist ihnen Gestalt und Dauer eingeschrieben. Dagegen setzt sich das Ereignis als einmalige und unwiederholbare Präsenz, die im nächsten Moment schon wieder verloschen ist.« (Mersch 2000: 100)

Hans Ulrich Gumbrecht zitiert gelegentlich einen Gedanken des Schwimmers Pablo Morales, wenn es um Fragen der ästhetischen Qualität von Präsenz geht, und dieser Gedanke lässt sich für das beschriebene Phänomen des Tangotanzens aneignen – und nicht nur hierfür. Der Schwimmer Morales beschreibt sein Bahnenziehen mit der Formulierung: »to be lost in focused intensity« (Gumbrecht 2005: 33f.). Diese Beschreibung, wenn es denn eine ist, gilt auch für den Tango. Es ist eine Bewegung, die ins Offene dessen geht, was potentiell entstehen kann. Und was da entsteht, was da ist, in jedem Augenblick, sichtbar und spürbar als die Geste des Tanzens, realisiert eine Potentialität des Zukünftigen, dessen also, was auf uns, in unserer eigenen Bewegung zukommt, auf uns in der gestischen Verschiebung, in der Verschiebung einer Geste zukommt, ohne dass sich jene Potentialität jemals in der Bewegung einer Geste gänzlich verausgaben würde oder könnte.

So wäre hier daran zu denken, dass der jeweilige Augenblick der von Gumbrecht gedachten »Produktion von Präsenz« als jenes »to be lost in focused intensity«, dass dieser Augenblick intern ausgedehnt ist – räumlich und zeitlich. Denn in der Geste ist der Körper sich vorweg, verliert sich also stets, ist sich voraus und wird doch nur so, was er potentiell sein kann. Wenn nun dieser Raum, dieses Regime von Bewegung und Positionierung, von Aufschub und Optik, von Mimetischem und Sinnlichkeit, wenn sich dies als der spezifische Raum von Tanz, im Tanz öffnet, lohnt es sich zu fragen, wann das beginnt, wann dieser Raum sich öffnet, da ist, präsent ist, wann also Tanz beginnt. Nochmals zurück zum Tango Argentino. Für einen ersten Schritt sei ein Satz von Pablo Veróns, einem der bekanntesten Tangotänzer der Gegenwart in Erinnerung gerufen. Verón sagte: »Einen guten Tangotänzer erkennst du an der Art, wie er geht, nicht an akrobatischen Figuren.« Das ist ein bemerkenswerter Satz. Er hat in sich eingedreht – fast wie eine Tangofigur selbst – mehrere Qualitäten des Gehens. Das Gehen steht zum Tanzen, zum Tango zumal, in einem durchaus prekären Verhältnis. Wenngleich im Tanzen auch gegangen wird, ist es dort doch nicht das Gehen der Fortbewegung, sondern des Tanzes.

Die Tangoschülerin erfährt das an sich selbst in der »First Lesson«: Sally Potter als »Sally« in ihrem eigenen Film TANGO LESSON.



Abb. 1, 2

Zwei Doppelrollen überkreuzen sich und lassen den Film zwischen Fiktion und Dokumentation changieren – ein populäres Stück postmodernes Kino von 1997: Sally Potter hat den Film gemacht und spielt im Film die Tangoschülerin und zugleich eine Filmemacherin, die sich im Laufe des Films entscheidet, einen Film über den und mit dem Tanguero Pablo Véron zu drehen. Dieser wiederum spielt im Film den Tangotänzer Pablo, der immer schon einmal Darsteller in einem Film werden wollte und nun, durch die Freundschaft zu Sally und deren Filmidee, die Chance dazu erhält. Diese Personenlinien werden zudem miteinander verdreht durch die sich entwickelnde Liebesbeziehung der beiden Protagonisten. Der Film erhält seine narrative Kernstruktur durch eine Kapiteleinteilung, die sich an den titelgebenden »Lessons« orientiert, also den Fortschritten, die die Tangoschülerin Sally (auch mit anderen Lehrern, etwa in Buenos Aires) macht.

»First Lesson«: Sally steigt die spiralförmige Treppe in ein oberes Stockwerk eines eleganten Mietshauses hinauf, ein Klopfen, Warten, dann endlich öffnet der sichtlich verschlafene Pablo die Tür. Er ist nicht nur frisch in die Wohnung eingezogen (das Inventar ist noch unausgepackt), sondern offensichtlich hat er auch den ersten gemeinsamen Termin vergessen. Gleichwohl: Der Profitänzer improvisiert, etwas gelangweilt mit der morgendlichen Calabaza voll Mate in der Hand – und macht doch, was die basale Arbeit des Tangolehrers mit Anfängern ist: er geht, sie gehen, zusammen, er vorwärts, sie rückwärts, in weiter Umarmung bzw. Tanzhaltung, ein paar Schritte nur ... und schon beginnt das Gehen fraglich zu werden. Pablo: »Marche, normal!« Sally: »Tu sais, c'est vraiment difficile, marcher en arrière.« Ein Halt, eine kurze Überlegung, und Pablo schlägt vor: »Eh, on marche en avant alors!« Gut, warum nicht! Wieder wenige Schritte weiter muss Sally aber erkennen: »Et maintenant je me sens comme si je pouvait marcher pas du tout.«



Abb. 3

Zugegeben: Es ist ein Spielfilm, eine Inszenierung, wir wissen nicht, wie oft die Schauspieler die Szene und In-Szenierung dieses Nicht-Könnens wiederholen mussten – trotz dieser Fiktionalität ist die basale Grundproblematik des Tangotanzens, das Gehen, hier *for real* voll und ganz getroffen. In dem oben erwähnten Satz Veróns wird aufgerufen *die* Form der menschlichen Fortbewegung schlechthin, das, was wir alle als eine Alltagspraktik von kurz nach Geburt an zu lernen versuchten und was in der Regel ganz gut gelingt. Im Gehen bringen wir nicht nur unseren Körper voran, im Voranschreiten unseres Körpers bringen wir uns kinetisch auch die Welt näher. Michel de Certeau spricht sogar davon, dass wir im Gehen durch die Stadt diese – in einem gestischen und choreographischen Verhältnis – als einen Text gehend schreiben:

»Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, [...] deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen ›Textes‹ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können. Diese Stadtbenutzer spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen. Die Wege, auf denen man sich in dieser Verflechtung trifft [...] entziehen sich der Lesbarkeit. Alles geht so vor sich, als ob eine Blindheit die organisierenden Praktiken der bewohnten Stadt charakterisierte. Die Netze dieser voranschreitenden und sich überkreuzenden ›Schriften‹ bilden ohne Autor oder Zuschauer eine vielfältige Geschichte, die sich in Bruchstücken von Bewegungsbahnen und in räumlichen Veränderungen formiert.« (de Certeau 1988: 181f.)

So auch im Tanz: Indem wir einen unsichtbaren Parcours legen, die Wegstrecke unseres Gehens, bewegen wir uns im Raum und bringen diesen doch erst als einen erfahrbaren Raum zustande. Um diesem Gedankengang weiter zu folgen, sei eine zweite Szene evoziert, jetzt aus einer Choreographie zeitgenössischen Tanzes.

Die acht Tänzer stehen sich in einem weiten Kreis gegenüber, sie stehen still, aufrecht, die Füße geschlossen, die Bühne ist dunkel gehalten und –

abgesehen von ein paar auf der Seite abgelegten Requisiten, die erst später im Stück relevant sein werden – leer. Es herrscht Stille. Nach einigen Atemzügen erfolgt der erste Schritt: der rechte Fuß wird vorgesetzt, löst sich aus dem Stillstand, aus dem in sich versammelten Körper.



Abb. 4, 5, 6

Die sichtbare Bewegung beginnt und die Tänzer machen, gleichzeitig, einen ersten Schritt aufeinander zu, Richtung Kreismitte, dem ein weiterer Schritt und weitere folgen. Dann haben sie sich erreicht, fassen sich an den Händen, stehen kurz wieder, wenden sich nach rechts und beginnen abermals zu gehen: für einen Reigen. Die anfängliche Behutsamkeit der Schritte macht die Tänzer etwas steif, wie die Seitenansichten gehender Personen auf altägyptischen Reliefdarstellungen (den Kopf seitlich, den Körper frontal). Der Reigen wird schneller, so schnell, dass die Fliehkraft die Gehenden nach außen zu treiben scheint, die Arme strecken sich, noch hält die körperliche Berührung, dann reißt sie ab, mit ihr der gemeinsame Kreis, die Personen schwärmen aus in den Raum und

gehen, Passanten gleich, oder auch wie ein Vogelschwarm, kreuz und quer über unbekannte Wege, brechen ab, kehren um, beschleunigen, verfolgen einen imaginären Weg, verfehlen sich knapp, stoßen aber auch nie aneinander. Dies geht solange, bis der Schwarm eine Ordnung wiederfindet, die zum Reigen zurückführt, der jetzt aber nach links begangen wird.

Das ist – wie gesagt, abgesehen von dem Ablegen der Requisiten – der Beginn des Stücks »Incarnat« von Lia Rodriguez. Das Stück wird im Laufe der Choreographie das Gehen nicht mehr so thematisieren wie zu diesem Anfang, dafür das Fleischliche als solches, in seiner Stärke und Brutalität und damit auch in seiner Verletzlichkeit und Marodität. Im Gehen aber liegt der Anfang.

In dem Satz Veróns, es käme beim Tango auf das Gehen, nicht auf akrobatische Figuren an, ist auch ein Verweis auf die Qualität des Gehens zu sehen. Man geht nicht einfach so, formlos. Gehen, das ist individuell geformte Gestik der Fortbewegung – schon einige der chronographischen Reihen Muybridges machen dies zum Thema. Diese Gestik basiert auf der prekären Balance und Übergänglichkeit von Abstoßen, Gleichgewicht, Schweben, Fallen und Auffangen. Gehen, das ist aufgefangenes Fallen, Schritt für Schritt fallen wir, ohne es zu merken, »ein kleines Stückchen vorwärts«, wie Laurie Anderson formuliert – und fangen uns im Fallen wieder auf (meistens jedenfalls) (zit. n. Brandstetter 2000: 122).

»Zeitgenössisches Tanztheater bearbeitet genau dies. Die Eigenart und Genauigkeit ihrer Körperarbeit wurzelt in einem fundamentalen Misstrauen in die selbstverständlichen Abläufe gekonnter Bewegungen – ob dies nun virtuose Tanzschritte, mechanisierte Arbeitsbewegungen oder schematische Kommunikationshandlungen sind. Aus der genauen Beobachtung von kodifizierten Schritten und Posen der »Danse d'école« beispielsweise resultieren in der Körperarbeit William Forsythes Auflösungsprozeduren dieser fixen Muster. In diese Muster werden Lücken und Verschiebungen eingelassen – wie Webfehler in einer Textur oder fallengelassene Maschen in einem Strickgewebe.« (Brandstetter 2000: 122)

Im Schritt vom Gehen als bloße Fortbewegung zum gehenden Tanz oder tanzenden Gehen bedarf es einer Entfremdung vom Selbstverständlichen. Das sahen wir an Sally Potter, der Regisseurin, die in ihrem Film zu tanzen beginnt und dabei das Gehen verlernt. Hier ist eine Entfremdung von ontischer bzw. existenzieller Normalität im Gange. Metaphorisch gesprochen: Bei den ersten tänzerischen Schritten stürzen wir aus dem gewohnten Gang des Gehens – und beginnen zu tanzen. Mit der körperlich induzierten Differenz zur Alltäglichkeit gestischer Bewegung, öffnet sich

Tanz als jener Raum eines intensiven Augenblicks. Und weiter: Diese Differenz, die sich im Aufbrechen eingewohnter Gestik gedacht als raum-zeitlicher Vorgang auftut, muss ihrerseits *in* der Bewegung des Tanzes selbst liegen. Auf diese Spurhaftigkeit des Tanzes wird nochmals zurückzukommen sein. Forsythe beschreibt das als »to divest your body of movement«, als »Entkleidung des Körpers von (seiner) Bewegung« (zit. n. Brandstetter 2000: 126).

Das Gehen, zum Beispiel, hört auf, als selbstverständlich zu gelten, ja, es beginnt eine kritische Größe zu sein – sei es nun als Straucheln, als Inkarnation, als Dynamik aus Schweben und Fallen,⁵ des Gleichgewichts von Schwere und Leichtigkeit,⁶ oder als noch etwas ganz anderes. So hat auch in der beschriebenen Sequenz aus dem Stück »Incarnat« von Lia Rodriguez eine solche Entfremdung in die Bewegung der Körper Eingang gefunden. In Rodriguez' Stück funktioniert dieser Prozess narrativ allerdings genau entgegengesetzt zu den Tangoszenen. Während der Körper bei den ersten Tangoschritten tatsächlich zum großen Unbekannten wird, dessen Gesten einem selbst fremd sind und das Tanzen somit begann, ist es für die Tänzer in der Choreographie von Rodriguez anders: In dem Augenblick, da das Gehen anhebt zu sein, dehnt sich das raum-zeitliche Gefüge der Geste aus; in diesem Augenblick findet allererst die

-
- 5 Rainer Gruber leitet seine Überlegungen zum »Besondere[n] des Fallens« von den Erkenntnissen der physikalischen Gravitationslehre her. Die hier – etwa für Einstein – entscheidende »Abstraktion vom Gegenständlichen« ist dann auch Schlüssel zur modernen, abstrakten Malerei und zum Modernen Tanz: in ihm wird das Fallen, Stürzen und der Boden choreographiewürdig. »Die Solo-Tänzerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenden sich dezidiert ab von der Ästhetik der Schwerelosigkeit des Klassischen Balletts. Sie entdecken die Attraktivität des Bodens, beginnen zu fallen und ersetzen im Modern Dance einer Doris Humphrey und Martha Graham die – auf das Schweben abzielende – Virtuosität der Sprünge durch eine Virtuosität des Fallens.« (Gruber 2007: 109)
- 6 Vgl. Berger 2006, bes. 93-105. Isabel Gil macht auf die »Schwere« aufmerksam, die dem vorherrschenden und positiv besetzten Topos der »Leichtigkeit« im Tanz und in seiner Diskursfunktion der Moderne mehr als nur Korrektiv ist: Leichtigkeit »wird immer schon von einer subversiven Semiose der Schwere unterminiert. Schwere stellt deshalb eine Art unsichtbares Performativ dar; der Diskurs der Schwere zeigt, dass Leichtigkeit auf einem Gesetz basiert, das sie, weil sie keine absolute Transzendenz erreichen kann, nur in je relativen Bewegungen durchbrechen kann. Und sie ist auch als ein im Sinne Derridas zusätzlicher Bedeutungsträger (supplement) produktiv, d.h. als eine Form der Repräsentation, die jenseits der Grenzen derselben liegt und das Projekt der Gewichtlosigkeit gleichzeitig unterstützt und zerstört.« (Gil 2007, 68).

Inkarnation der Körper statt. Damit soll nicht behauptet werden, der Stillstand, die Ruhe, photographische Bildhaftigkeit, die Pose und Ähnliches sei Bewegungslosigkeit und unbedeutend. Schon Kant hatte über die inhärente Aktivität »negativer Größen« nachgedacht und zu Bewegung und Ruhe formuliert: »Bewegkraft eines Körpers nach einer Gegend und eine gleiche Bestrebung eben desselben in entgegengesetzter Richtung widersprechen einander nicht, und sind als Prädikate in einem Körper zugleich möglich. Die Folge davon ist die Ruhe, welche etwas (*repraesentabile*) ist.« (Kant 1960: 783) Ruhe ist *nihil privativum*, reales Nichts, eine Realität aus Opposition, aber: die Realität der Negation einer Bewegung. Auch insofern steht das Tänzerische von choreographierter Bewegungslosigkeit oder Pose selbstverständlich nicht in Frage. Aber, was für hier wichtig ist, ist die Produktion des Intervalls in und mit der anhebenden Geste (im Stück von Rodriguez).

Darauf hatte für das »postdramatische Theater« auch Hans-Thies Lehmann hingewiesen (der bei Robert Wilson den Beginn der *slow-motion*-Technik ausmacht). Es ist die in der Langsamkeit der Bewegung liegende Irritation des Blicks, die den Körper und seine Bewegung

»in seiner Konkretheit *ausgestellt*« sein lässt, ihn fokussiert und so »auffällig« macht. Der »motorische Apparat [wird] *verfremdet*: jede Handlung (Art und Weise zu gehen, zu stehen, sich zu erheben, sich zu setzen usw.) bleibt erkennbar, ist aber verändert, wie nie gesehen. Der Akt des Ausschreitens dekomponiert sich, wird Heben eines Fußes, Vorschieben des Beins, gleitende Gewichtsverlagerung, vorsichtiges Aufsetzen der Sohle: die szenische »Handlung« (Gehen) nimmt die Schönheit der zweckfreien *reinen Geste* an.« (Lehmann 1999: 374)

So bei »Incarnat« und so wird es uns weiter unten, im Kontext einer anderen »Anfänglichkeit«, bei dem Stück »Under Green Ground« von Stephanie Thiersch wieder begegnen. Das anfänglich langsame und zögerliche Anheben des Fußes produziert den, ja, *ist* der Eigenraum der Geste und damit das Zur-Welt-Kommen des Körpers als Beginn des Tanzes – in-carnat. Mit dem anhebenden Gehen inkarniert sich der Körper und öffnet sich ein Raum der Geste als Beginn von Tanz.

Indem Lehmann das Auffällig-Werden des Körpers in seiner Bewegung mit der »reinen Geste« verbindet, kann er einen Gedanken Giorgio Agambens nutzen. In »Noten zur Geste« hatte dieser eine philosophische Bestimmung der Geste vorgelegt, die es ermöglichte, das eingewohnte Verständnis der Geste nochmals anders zu gewichten. Gesten werden herkömmlicher Weise – und nahe an der etymologischen Herkunft des Wortes von lateinisch »gestus« und »gerrere« – mit Ausdrucksverhältnissen des Körpers in Zusammenhang gebracht. Sie werden in ihrem

nicht-sprachlichen, aber sprach-verwandten Erscheinen als Ausdruck von Gefühlen und »Haltungen«, kurz: als nicht-sprachliches Handeln verstanden. Zahlreiche Gesten werden direkt und interkulturell verstanden – sie können als »ikonische Gesten« bezeichnet werden (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 89ff.).⁷ Aber selbstverständlich macht auch die Rede von institutionellen Gesten bzw. Gesten der Institution Sinn, die eines symbolischen Kontextes bedürfen, der bekannt sein muss. Damit kann verwiesen werden auf den sozialen Kontext gestischer Handlungen und deren kulturelle Codierung – etwa im politischen Feld bei Reden, Verhandlungen und Empfangen; im Sportstadion die Gesten des Sieges, der Torfreude oder der Enttäuschung; im religiösen Kontext die Gesten der Demut, der Einkehrung, des Trostes etc. In solchen Bewegungen tritt der Mensch in ein kommentierendes Selbstverhältnis und Körperlichkeit wird in ihrer Existenz und Performanz als solche thematisch. Dieser Umstand wird insbesondere im künstlerischen Kontext genutzt. Gesten auf dem Theater, im Tanz und in Performances bringen »[m]it Hilfe der Mimesis alltäglicher Gesten [...] in der künstlerischen Produktion neue Gesten [hervor], die zwar Elemente der Alltagsgesten enthalten, diese aber kontextspezifisch verändern. So entstehen neue Gesten, mit denen Gefühle und Bedeutungen ausgedrückt werden, die in der Alltagsgestik nicht darstellbar und ausdrückbar sind.« (Gebauer/Wulf 1998: 98)⁸ Das zeigte sich bereits bei den oben angesprochenen Beispielen und wird an den folgenden auch weiterhin auffällig bleiben.

Wie angedeutet, gibt es aber ein Moment des Phänomens der Geste, das von Agamben hervorgehoben wird und gerade nicht den Ausdruckscharakter des Gestischen (im Tanz) betrifft: Agamben beginnt vorerst mit einer Genealogie der Aufmerksamkeit aufs Gestische, die er an den Untersuchungen Tourettes und Charcots festmacht – mit deren psychiatrischer und kriminologischer Untersuchungen sei die Auffälligkeit des Nicht-Funktionierens körperlicher Habitualisierungen (in Form von Tics, Spasmen u.ä.) in den Mittelpunkt des analytischen Interesses gerückt.

7 Selbstverständlich gibt es zahlreiche Gesten, die man im eigenen Kulturverständnis als »ikonisch« bezeichnen würde, die es allerdings mitnichten sind und zu gravierenden interkulturellen Missverständnissen führen können.

8 In diesem Sinne alltäglicher Gesten wäre auch Vilém Flussers »Versuch einer Phänomenologie« zu nennen, der neben zahlreichen Gesten im medialen Kontext (Malen, Fotografieren, Filmen etc.) auch solche sozialer Konnotation beschreibt (Arbeiten, Lieben, Pfeiferauchen u.ä.) (Flusser 1997). Vgl. ebenso die schöne Systematisierung von Gesten in der Bildenden Kunst (deskriptive, expressive, kommunikative, verzweifelte, obszöne, rituelle, narrative etc.), mit vielen Bildbeispielen, bei Pasquinelli 2007.

Künstlerische Betonungen des Gestischen um 1900 (Duncan, Diaghilev, Proust, bis hin zum Stummfilm und dem Mnemosyne Atlas Warburgs) seien von daher als Reaktionen zu verstehen, die Geste, vor ihrem kulturellen Verlorengehen, nochmals zu evozieren und zum Ereignis zu bringen.⁹ Als aufmerksamer und eigenwilliger Leser Walter Benjamins kommt Agamben aber sodann zu seiner eigenen, die »Mittelbarkeit« betonenden Volte, um eine Antwort auf die Frage geben zu können: »Was ist eine Geste?« Diese Antwort ist für den vorliegenden Zusammenhang wichtig, weil sie erstens sich (auch) auf Tanz bezieht und zweitens bezüglich der Geste fokussiert, was oben zur ent-setzenden und afformativen Bewegungsqualität des Tanzes ausgeführt wurde. Agamben schreibt in einer dialektischen Figur:

»Für das Verständnis der Geste ist [...] nichts irreführender als die Vorstellung eines Bereiches zweckgerichteter Mittel (zum Beispiel Gehen als Mittel, den Körper von Punkt A zu Punkt B zu bewegen); ebenso irreführend ist es, diesem Bereich einen anderen, höheren entgegensetzen: den Bereich, in dem die Geste eine Bewegung ist, die sich selbst zum Zweck wird (zum Beispiel der Tanz als ästhetische Dimension). Eine Zweckhaftigkeit ohne Mittel ist ebenso abwegig wie eine Mittelbarkeit, die sich nur im Hinblick auf einen Zweck definiert. Wenn der Tanz Geste ist, so deshalb, weil er nicht anderes ist als die Austragung und Vorführung des medialen Charakters der körperlichen Bewegung. Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen. Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung und eröffnet ihm die ethische Dimension.« (Agamben 2004: 43f.)

Insofern also Tanz auch Ausdruck, Mittel einer Mitteilung und in seiner Performativität Realisierung von Mittelbarkeit ist, ist das Gestische an ihm dasjenige, was nicht dem Feld des Ausdrucks, der Mittelbarkeit und des Sinns zugehört, sondern was im Akt deren Ausspielen (gewaltvoll) ermöglicht und möglich hält. Die Geste erschöpft sich daher nie in der Ausführung eines Zeigens, sie ist vielmehr ein qualitatives Moment, das den Tanz in seiner Bewegung anhaltend begleitet und ihn dort in der Schwebe zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, oder prozessualer ausgedrückt: zwischen Verwirklichung (Akt) und Ermöglichung (Potenzialität) schwebend hält (vgl. Agamben 2004: 46f.).¹⁰

9 Das ist eine Gedankenfigur, die analog zu jener Derridas funktioniert, der 1967 den paroxystischen Charakter der »Schrift« hervorhob und daraus die Grammatologie entfaltete (Derrida 1994).

10 Eine Kontextualisierung der Gesten-Thesen Agambens zu Anschlussfragen und zu künstlerischen Positionen nimmt vor: Schmutz/Widmann 2004.

Choreographie: Wiederholung und Aufschub

Anfang November 2006 stellte die kanadische Truppe O'Vertigo unter der Leitung von Ginette Laurin die deutsche Erstaufführung der mehrteiligen Performance-Installation »La Résonance du Double« im Düsseldorfer tanzhaus nrw vor. Damit sei im Folgenden eine weitere Spur eines vermeintlichen Beginns von Tanz verfolgt. Der große Bühnenraum ist durch wandbildende Stoffbahnen in mehrere kleine Räume unterteilt: Chronophotographische Reihen zeigen die Spuren von Handlungen – verlassene Betten und Bettwäsche, deren Falten sich ändern. In einer Videoinstallation nebenan agieren zwei Tänzer in getrennten Projektionen scheinbar doch in ein und demselben Raum, ohne sich aber je zu begegnen. Wieder etwas weiter: Ein Kleid, nurmehr bestehend aus einem metallenen, gitterartigen Untergerüst bricht Lichtprojektionen zu Schattenspielen, die die Formierung des Kleides zwischen Konturierung und Auflösung halten. Sodann folgt man endlich dem seltsamen Sound, der einen bereits beim Eintreten in den Gesamtraum überraschte, und hinter einer der als Vorhang fungierenden Stoffwände die faszinierenden und zugleich unheimlichen Gesten eines eineiigen Zwillingspaars: im Abstand von wenigen Metern nebeneinander auf Stühlen sitzend, dem Eintretenden frontal zugewandt, halten die beiden je einen schweren Kieselstein in der nach vorne ausgestreckten Hand und lassen ihn aus dieser Sitzhöhe in einen Holztrog fallen. In die räumliche Gesamtanlage dieser »Installationen« gehörte auch eine Tanzchoreographie.

Diese komplexe Gesamtanlage des O'Vertigo-Projektes könnte hinsichtlich der Frage nach dem Beginn von Tanz zu dem Gedanken führen, dass der Rezipient stets zu spät kommt: das Video läuft schon (und läuft weiter, wenn wir wieder gehen), die Lichtprojektion zieht ihre raumgreifenden Bahnen, die Tänzer sind bereits in Bewegung, das laute Klopfen der aufschlagenden Steine markiert Aktion, noch bevor wir wissen, was da auf uns »zukommt«. Alles hat schon begonnen, wir kommen zu spät, das Ereignis hat schon stattgefunden. Eine solche Problematisierung des Beginns würde sich historisch rückbeziehen können auf die gesamte Geschichte der Performancebewegung (und wahrscheinlich weit darüber hinaus), auf die Infragestellung des Werkcharakters: das »untitled event« von John Cage, Merce Cunningham und anderen; wie Beuys mit dem Coyoten zusammenlebt; der Prozess des Bühnenauf- und -umbaus während einiger Stücke bei Pina Bausch oder William Forsythe; die Fernsehstücke Becketts; das *tableau vivant* der Line Tørmoen von Zero Visibility; die »Projektpräsentationen« der frankfurter küche etc. Alles das rafft den urzeitlich angebbaren Beginn eines die eigene Ereignishaftigkeit betonenden Werks hinweg. Mit der Auflösung des Werkcharakters zu-

gunsten des Ereignishaften reiht sich die oben skizzierte Anlage des O'Vertigo-Projektes in die genannten Beispiele ein. Doch soll hier noch etwas anderes hervorgehoben werden.



Abb. 7, 8

Der tänzerische Teil der Gesamtinstallation von »La Résonance du Double« war unter dem Titel »Variations« auf einer kleinen Bühnennem-pore zu sehen. Die sieben Tänzerinnen und Tänzer waren übergangsweise gemeinsam, in der Regel aber als Solisten zu Gange. In diesen Einzelpassagen wiederholt sich für alle Tänzer das gleiche Bewegungsmaterial. Dieses Bewegungsmaterial »reichte« insgesamt für rund fünf Minuten, erschöpfte sich dann und wurde quasi übergangslos vom neu auf die Bühne hinzugetretenen Tänzer/Tänzerin übernommen und – »wiederholt«. Das Vokabular bestand aus einigen Dreh-, Bück- und Bodenrollbewegungen, kaum mal ein kleiner Sprung, dazu einige selbstreferentielle Gesten wie das Eindrehen eines Arms. Ab und an unterbricht einer der im Moment »pausierenden« Tänzer den Akteur auf der Bühne und korrigiert die Haltung (ein Arm wird weiter angehoben) oder greift insgesamt in sie ein (geschlossene Beine werden gespreizt, ein gerader Rücken wird in Torsion gedreht u.ä.). Insgesamt wird also keine spektakuläre Choreographie gezeigt. Und darauf kommt es hier auch nicht an, oder andersherum: gerade darauf kommt es an.

In einem Gespräch nach der Aufführung machte die Choreographin Ginette Laurin eine ebenso überraschende wie faszinierende Bemerkung: Obgleich sie das Bewegungsmaterial für die Tänzer gezielt entwickelt habe und sich alle auch konzentriert und genau dessen Erarbeitung gewidmet hätten, sei es letztlich ganz egal *welche* Bewegungen das seien. Entscheidend sei hier gewesen das *Wie* des individuell tanzenden Körpers in der Differenz zu sich selbst, zu seinen Ausführungen und Gesten – zu seinen Wiederholungen – und zu den anderen Tänzerinnen und Tänzern, die »diese« Bewegungen nach ihm ausführen oder vor ihm ausgeführt haben. Was hier in der Weitergabe des choreographischen Materials von einem zum nächsten Tänzer vorgeführt wird, ist das »Stottern«

der Geste, das durch die Differenz in der Wiederholung hervorgekehrt und bewusst gemacht wird – das Gestische ist hier ein Stottern, ein gestischer Rhythmus, oder besser: ein Rhythmus von Gesten *zwischen* den Tänzern.



Abb. 9, 10, 11

Die Bemerkung Ginette Laurins bricht mit dem Bezug auf die Kategorie des Ausdrucks (für den das *Was* entscheidend ist), ja, selbst mit dem Bezug aufs Performative (für das das *Dass* als Moment und Prozess der Bewegungsproduktion im Vordergrund steht) und kann vielleicht verstanden werden als Konzept einer *Choreographie des Gestischen*. Denn aufgerufen ist damit das temporale Moment des Beginns: er erscheint hier stets nur als ein aufgeschobener, stotternder. Wie das? Wir haben zum einen eine Choreographie, das heißt einen Versuch oder einen Vorgang, eine Schematik, ein Konzept, ein Ereignisfeld, einen Plan jenseits des aktual tanzenden Körpers zu etablieren. Und zum anderen haben wir den Tanz in seinem aktuellen Vollzug.

Es ist klar, dass diese Unterscheidung von Choreographie und realisiertem Tanz nur heuristischen Wert beanspruchen kann. Schon die Hinweise von Claudia Jeschke, die rund ein halbes Dutzend Varianten des Verständnisses von »Choreographie« in der Tanzgeschichte ausmacht, führen das vor Augen: von den Wortkürzeln zur »Notierung von kodifizierten Tanzschritten und -figuren« im 16. Jahrhundert, der Betonung der Kombinationsmöglichkeit und der Erfindung neuer Schritte im 18. und 19. Jahrhundert, der Erweiterung des Begriffs in Richtung Produktionstechnik und Inhalt Mitte des 20. Jahrhunderts, zur heute weit verbreiteten Auffassung von Choreographie als topographische »Technik des Verteilens und Ordners von Einzelpersonen im Raum«, des weiteren in der verallgemeinernden Variante zur Bezeichnung aller »körper-, aber auch bewegungs- oder tanzbezogene[n] Inhalte und Produktionen sowie deren Rezeption durch den Historiker«, schließlich – Jeschkes eigener Einsatz – kann, ausgehend von der These, Tanz »als theatrale Radikalisierung jeglichen Bewegungsverhaltens und jeglicher Bewegungsinszenierung« zu begreifen, Choreographie als »Diskursivierung von Bewegung« ver-

standen werden (Jeschke 2000: 56ff. u. 47.).¹¹ Wenngleich Jeschkes Arbeiten sich auf den Gedanken des Tanzes als »BewegungsText« konzentrieren, hält sie dieses Moment, die Beziehung von Tanz, Schrift und Choreographie doch recht unausgeführt. Dagegen pointiert Brandstetter – durchaus auch mit Bezug auf historische Positionen – gerade die Schrifthaftigkeit und kann so auf das komplexe Verhältnis von Flüchtigkeit, Erinnerung, Bewegung und Schrift zu sprechen kommen, das auch für die Arbeit im O’Vertigo-Projekt wichtig ist: Choreographie

»meint: Be-Schreibung jenes Raums, der die Bewegung des Körpers stets schon aus sich entlassen hat. Choreographie ist, so gesehen, ein Schreiben an der Grenze von Anwesenheit und Nicht-mehr-da-Sein: eine Schrift der Erinnerung an jenen bewegten Körper, der nicht präsent zu halten ist. Choreographie ist ein Versuch, als ›graph‹ zu halten, was nicht haltbar ist – Bewegung. ›Choreographie‹ bedeutet zum einen Bewegungsschrift, als Notat; und ›Choreographie‹ meint zum anderen auch den Text einer Bewegungskomposition. Choreographie als Schreiben von Bewegung und über sie, als Gedächtnisarbeit, enthält somit immer auch etwas von einem Requiem.« (Brandstetter 2000: 102f.)

Im Kontext einer zeichentheoretisch orientierten Deutung würde man versucht sein, dieses Angebot zum Verhältnis von Tanz und Schrift, das Verhältnis von als Konzept verstandener Choreographie einerseits und der körperlichen Realisierung bzw. Materialisierung des Tanzes als Verhältnis von Signifikat und Signifikanten zu »bezeichnen«. Tanz würde damit nicht sogleich seiner Spezifität als körperlich-gestisch-performatives Phänomen beraubt – wie eine erste Vermutung ob der Kühle der semiotischen Nomenklatur nahelegen könnte. Kurz: realisierter Tanz wird durch einen semiotischen Blick nicht sogleich zu »Text«, im engeren linguistischen Verständnis. Aber er wird zur Schrift im grammatologischen Sinne. Und das wiederum ließe ihn anschlussfähig sein für Fragen der Spur und Spurung, des Aufschubs und der Verschiebung von Bedeutung, der Relationierung mit anderen Schriftphänomenen. Das hat Derrida schon früh formuliert: Man pflegte

»vor einiger Zeit für Aktion, Bewegung, Denken, Reflexion, Bewusstsein, Unbewußtes, Erfahrung, Affektivität usw. ›Sprache‹ zu sagen; [...] Heute jedoch neigt man dazu, für all das und vieles andere ›Schrift‹ zu sagen: nicht allein um

11 Zu den Details einer »Geschichte des choreographierten Tanzes«, vgl. Schoenfeldt 1997. Und Brandstetter erinnert mit Verweis auf die Tradition seit der Renaissance daran, dass es im choreographischen Prozess einen untrennbaren Zusammenhang von »memoria« und »fantasma« gibt (vgl. Brandstetter 2000: 110f.)

die physischen Gesten der piktographischen, der ideographischen oder Buchstabenschrift zu bezeichnen, sondern auch die Totalität dessen, was sie ermöglicht; dann über den Signifikanten hinaus das Signifikat selbst, sowie all das, was Anlaß sein kann für Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Kinematographie, Choreographie, aber ›Schrift‹ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.« (Derrida 1994: 20f.)¹²

Oben wurde mit Absicht so schematisch formuliert (einerseits die Choreographie von Ginette Laurin als ein dem Tanz vorhergehender Plan, andererseits das Ereignis des Tanzens in seiner performativen Materialität), um den folgenden Schritt klarer sehen zu können: Der Beginn von Tanz in dieser Hinsicht liegt *im* Spiel der Verweisung, das heißt im Verhältnis der genannten Momente Choreographie und Tanzen zueinander. Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie. Er ist ihre Spur. Ohne sie wäre er nichts und zugleich ist er ihre Realisierung, ohne die sie nicht wäre. Denn insofern man die Bewegungen nicht mit einem technischen Medium archiviert, bleibt als Archiv ›nur‹ der Körper – er ist dies, wie paradox, aber nur im Vollzug, in der Praxis des tänzerischen Tuns, indem hier angezeigt wird, was die Choreographie ist, besser, im Sinne der Spur: was die Choreographie hätte gewesen sein können. Insofern Tanz als Medium aufgefasst wird, heißt das: Tanz vermittelt Sinn in der Bewegung und transformiert ihn durch sie. Diese Spurhaftigkeit und Iterativität von Tanz gilt für jede Bewegung in ihrer Aktualität und Präsenz. Mit einer etwas anderen Akzentuierung, nämlich auf dem Performativen als Ereignis und als Vollzug in Differenz, schreibt Sybille Krämer:

»Mit der Erzeugung von Sinn verbundene Phänomene wie Sprache, Zeichen, Text, Geist, Bedeutung usw. sind als zeitlich situierte Ereignisse aufzufassen. Diese Ereignisse sind – in der Beobachterperspektive – immer als Aufführungen von etwas zu beschreiben. Wo aufgeführt wird, ist die Iterabilität, die immer ein Anderswerden des Iterierten einschließt, bedeutsam. Gegenüber gerade der in der Sprachtheorie gepflegten Betonung des Kreativitätsaspektes ist daran zu erinnern, dass alle Sinnggebung auf Prozeduren des Wiederholens beruht, die

12 Peter M. Boenisch schließt nicht explizit an Derrida an, aktualisiert vielmehr die semiotische Debatte für das Theater und den Tanz mit einem eigenen Modell, das von der Unterscheidung alltagsweltlicher und künstlerischer Zeichen ausgeht und tänzerische Signifikationsprozesse anhand von vier Parametern beschreibt: Konstitution, Konkatenation, Signifikation und Interpretation (vgl. Boenisch 2000, 2002a und 2002).

immer auch Wiederholungen der Form nach sind. Die produktive Kraft des Performativen erweist sich nicht einfach darin, etwas zu erschaffen, sondern darin, mit dem, was wir nicht selbst hervorgebracht haben, umzugehen. Es geht um die ›Handhabung‹ von etwas, das nicht auch gemacht wurde; um den Umgang mit Bedingungen, die nicht völlig in unsere Macht gestellt sind. Tradition und Innovation, Bestätigung und Subversion gehen dabei ein kompliziertes Wechselverhältnis ein.« (Krämer 2002: 344f.)

Im Vollzug des Tanzens, in seiner Bewegungsform wird also ein stotterndes (s.o.) Verhältnis von Archiv, Choreographie und Geste gegründet. Dieses Verhältnis besteht in dem genannten Spiel der Spur von Differenz und Wiederholung des *Wie*, das den Beginn von Tanz regiert: das *Wie* des individuellen tanzenden Körpers in der Differenz zu sich selbst und zu den anderen, die ›diese‹ Bewegung auch ausführen oder ausführen. Das deutlich gemacht zu haben, macht die große Bedeutung der »Variations« von O’Vertigo aus.

Pose und Bild, *post festum*

Waren die ersten beiden Beispiele als Kippfigur benutzt, um zwei erste Momente der Frage nach dem Beginn von Tanz exemplarisch zu verdeutlichen – der Entwöhnung der Geste des Gehens beim Tango einerseits und der Inkarnation der Geste in Rodriguez’ Stück »incarnat« andererseits – geht es nun darum, noch zu einer weiteren Kippfigur anzusetzen. Während wir bei den »Variations« gesehen hatten, dass der Beginn stetig in das Differenzverhältnis von Choreographie und getanzt Geste verschoben, also aufgeschoben bleibt, lässt sich in der Folge zeigen, wie der Beginn als ein *Augenblick-post-festum*, als ein zurückgelassener bzw. nachgeholter angesehen werden muss.

Angekündigt ist das Stück »Under Green Ground« der Kölner Choreographin Stephanie Thiersch. Beim Betreten des Zuschauerraums ist die Szenerie bereits etabliert. Oder doch nicht? Der Blick auf das Bühnengeschehen gewärtigt hektische und geschäftige Auf- und Umbauarbeiten – wohl zu einem Tanzstück. Die Vermutung liegt nahe, da inmitten der ›Techniker‹ und ›Hausmeister‹ eine Tänzerin (Alexandra Naudet) sich warm macht, ein wenig verloren wirkt, kurz und belanglos mal mit den ›Arbeitern‹ scherzt, ansonsten aber noch keinen richtigen Ort für sich findet und doch versucht, sich auf *ihren* Job, ein scheinbar bevorstehendes Tanzstück einzustimmen. Es ist klar: Was wir sehen, ist selbst schon das Stück und hat also längst begonnen – wir begreifen das zu spät, um den Beginn noch zu erfassen. Ein genuiner Beginn ließ sich nicht direkt ermitteln, und so hat jeder Zuschauer für sich zu realisieren, dass und ab

wann das Geschehen auf der Bühne bereits Teil der Aufführung ist. Aus diesen Arbeiten heraus entsteht plötzlich ein Augenblick der Ruhe, des Innehaltens, der aber, einmal an Dynamik gewonnen, diese Problematik des Beginns ebenfalls in sich tragen wird, nur anders. Diese Szene, ab jetzt, setzt auf der gestischen Ebene das schon angekündigte Phänomen des nachgeholten Beginns, eines *Beginns post festum* nochmals fort. Die Tänzerin ist alleine im Nirgendwo des Bühnenspaus, das einzige Licht ist ein Kegelscheinwerfer von oben, der den Handlungsraum bildet.



Abb. 12, 13, 14, 15

Die Bewegung beginnt aus einer Pose heraus, die die Tänzerin in einer fortgesetzten *figura serpentina* um sich selbst drehen lassen wird, was auch Bewegungen in die Beuge, auf die Knie, ins Sitzen nach sich zieht und die Tänzerin in einem Schließen dieser Spirale wieder an die Ausgangspose zurückführt. Das Ganze beginnt langsam, die Posen im Ablauf der möbiusbandartigen Bewegungsfigur überwiegen, die bewegten Strecken wirken wie notwendige Übergänge zwischen den *stills*.

Damit ergibt sich körper- bzw. tanzhistorisch ein Bezug zur Auffassung des Verhältnisses von Bewegung und Pose im klassisch-akademischen Tanz: Choreographische Bewegteile im Tanz sind hier noch verstanden als eine Dynamik des Übergangs, Passagen, hin zur möglichst perfekten (aber auch durch den gelehrtsten Körper nie zu erfüllenden) Mimesis an eine am Ende der Bewegungsphase zu findende und einzunehmende, ideale Endpose ... die wiederum Ausgangspunkt einer neuen Dynamik sein wird. Phänomenologisch wird man – in Gedanken an Kants naturphilosophische Formulierung zur Bewegungslosigkeit – zum

still festhalten können: Die zur Pose geronnene Stillstellung der tänzerischen Bewegung trägt in sich eine dialektische Dynamik aus, nämlich des Ausgleichs von Verdichtung und Dissemination. Dieses dialektische Verhältnis in der Bewegung, gestalterisches Grundprinzip einer jeden Choreographie, wird als solches sichtbar – es ist das Sich-Zeigen des Zeigens (Lehmann) –, wenn die Bewegung zur Stillstellung kommt, und so Bild wird. So ist es nicht allzu gewagt, hier Benjamins Gedanke des »Zustands« (den er im Kontext des epischen Theaters formuliert) zu adaptieren: »Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand – als Abdruck menschlicher Gebärden, Handlungen und Worte – blitzartig klargestellt wird.« Das ist so, weil die »Mutter der Dialektik [...] die Geste selbst« ist (Benjamin 1991: II 530). In der Geste, die *hier* durch die Stillstellung der Bewegung entsteht, werden in einem Status des Bildhaften Momente kulturellen Sinns verdichtet und festgehalten (nicht: dargestellt). Fasste man dies Gestische einer zum Bild geronnenen Bewegung als bloße Darstellung im Sinne einer Abbildung auf, übersähe man, dass dieser »Zustand« als »Dialektik im Stillstand«, in seiner Destruktionsbewegung von Kontinuität, ein produktives Ereignis von Wahrnehmung und Erkenntnis ist – und so die Möglichkeit neuer Lesarten etwa historischen oder politischen Sinns öffnet und ausstellt.¹³

Daher sollte im Kontext zeitgenössischen Tanzes – etwa im Stück von Stephanie Thiersch – bedacht sein, dass die Pose hier kommentierte, zitierte, persiflierte Pose ist. Im »klassischen Ballett« war die Pose als Beweis der Gelehrigkeit und Arbeitsamkeit des Körpers, als Beweis, dass und wie am Körper und durch den Körper disziplinierende Arbeit auch in *aestheticis* gelingen kann, Ausdruck höchster Kunstfertigkeit.

Noch der Ausdruckstanz hatte mit seiner Betonung des Dynamischen und Fließenden von Bewegung einen Kontrast hierzu eröffnet.¹⁴ Der zeitgenössische Tanz seinerseits arbeitet in diesem Sinne weniger konträr als vielmehr dekonstruktiv und ironisierend bis polemisch mit solch historischen Erbschaften, da u. a. in ihm der Parameter des Ausdrucks nurmehr ein beiläufiger ist. Taucht die Bewegungsform einer Pose in einer Choreographie auf, hat sie meist bildhaften Status (*still*) und führt inso-

13 Zum Gestischen bei Walter Benjamin und Aby Warburg, vgl. Zumbusch 2004. Siehe auch den Aufsatz von André Lepecki über die »vibrierende Mikroskopie der Ruhe« der – etwas anders akzentuiert – das Phänomen der »Ruhe« im Tanz mit phänomenologischen Überlegungen zu Wahrnehmung und Körperlichkeit erörtert (Lepecki 2000). Zum Politischen hier, vgl. Krushkova 2005: bes. 10ff.

14 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Gabriele Brandstetter, die eine Heuristik für Kriterien der Gegenüberstellung von »Modern Dance« und »Postmodern Dance« anbietet (Brandstetter 2000).

fern mit sich das gesamte Repertoire medialer Implikationen (Spur, Verweis, Zitat, Repräsentation, Stereotyp, Reproduzierbarkeit etc.). Eine solche Pose (oder mehrere), verstanden als *still*, hat einen ereignishaften Charakter: sie kommt überraschend, gibt sich dem Betrachter blitzhaft hin und öffnet so die etwaige Stringenz der tänzerischen Narration für die Möglichkeit einer »contre-effectuation« (wie man mit einem Begriff von Gilles Deleuze, genutzt von Georges Didi-Hubermann, sagen könnte).

»Es ist das Gegenteil davon, eine orientierte, zielgerichtete Handlung darzustellen. Oder es ist die plötzliche Desorientierung der Geste und von allem, was man von ihr erwartete. Es bedeutet, die Erwartung zu enttäuschen und das Begehren zu wecken. Nun besitzt diese unerwartete körperliche Paraphe noch ein weiteres charakteristisches Merkmal des Ereignisses: Es ist eine plötzliche »Gegen-Verwirklichung« [contre-effectuation, T.S.], die dazu bestimmt ist, die Felder des Möglichen zu eröffnen. Noch darüber hinaus ist es eine Gegen-Verwirklichung, die die Erinnerung und Erfindung der unvergesslichen Pathosformeln aufruft: eine Art und Weise, »in großen Schritten unbewegt« zu sein, aber im Zeitalter des Kinematographs.« (Didi-Huberman 2007: 216f.)

Die übergängliche Bewegung von Pose zu Pose in der Szene aus »Under Green Ground« geht eine Weile gut, dann nimmt der Körper Fahrt auf, ohne die anfängliche Choreographie im Prinzip zu verlassen. Aber: Jetzt und hier, retrospektiv, können wir sagen: Wir sahen – am Beginn – Bilder, Posen, eine Art Diavortrag, *film stills*. Wir können sie sogar benennen: die sitzende Dame aus Manets »Dejeuner sur l'herbe«, Boticellis Venus, das Posing eines Fotomodells oder Stars, eine Heilige, vielleicht Maria unter dem Kreuz oder als Schmerzensmutter, das Räkeln beim *table dance* und so weiter. Dann geraten die Bilder in Bewegung, lösen einander ab, gehen ineinander über, werden schneller, unschärfer, verändern sich, werden so nach und nach von anderen, neuen Bildern abgelöst, die ihrerseits nun aber nicht mehr gehalten werden, sondern wegstrudeln, in den Sog einer Bewegung hinein, die schließlich, da die Gesten sich selbst zu überholen scheinen, in die Implosion von Darstellbarkeit mündet.

Der Körper muss, aufgrund der hohen Bewegungsgeschwindigkeit, ins Zappeln übergehen, die anfängliche Drehfigur ist längst aufgegeben, der Körper sinkt ein letztes Mal zu Boden, rettet sich quasi vor sich selbst aus dem Scheinwerferlicht; dann wird die Bühne schwarz. Hier wird – so wäre ein Gedanke Gabriele Brandstetters zu adaptieren –

»ein Konzept von Bewegung als Still zugleich zum Modell der Wahrnehmungsproblematik, die durch ein anderes Medium – mit der Photographie und

dem Film – präfiguriert ist. Damit wird im Bereich der Medien und der medialen Transformationen die Frage nach dem, was die Bewegung im Tanz sei und in welcher Weise sie konstituiert ist, anders gestellt: als Szenario postmoderner Blickweisen und Praktiken, die von medialen Codierungen nicht mehr zu lösen sind.« (Brandstetter 2000: 134)

Wann aber begann das alles? Beim ersten Mal – wenn es denn so etwas gibt – beim ersten Mal begann es erst beim zweiten Mal. Anders gesagt: 1976 (dann 1986 in *Parages* erschienen) folgt Jacques Derrida, in einer ausgedehnten Analyse einiger Texte Maurice Blanchots, der Polysemie einzelner Wörter. Die Lektüre führt ihn auch zu den beiden Bedeutungen des Wörtchens »pas«. Zum einen ist da das Nomen »le pas« – zu deutsch »der Schritt« – zum anderen liegt mit dem Adverb »pas« (»ne...pas«) eine Verneinung vor: »nicht«. Quer durch die Texte Blanchots verfolgt, geraten diese grammatikalischen Zuschreibungen in Bewegung, ergänzen einander, widersprechen sich, werden gegeneinander austauschbar und halten den Sinn so in Bewegung bzw. setzen seine Mehrdeutigkeit in Kraft. Die obige Frage danach, wann »das alles« begann, beantwortet zwischen »Schritt« und »nicht« (und mit einer Anleihe bei Derrida): Die ikonographischen Gesten der Tänzerin Alexandra Naudet gehen von einem Bild zum nächsten über, indem sie einen Schritt (le pas), einen Schritt der Bewegung machen und sich so als Einzelbild verausgaben, in ihrer eigenen, ersten und einzigen Bewegung zum »nicht« (pas) dessen werden, was sie in der Verausgabung noch sind. Die Geste tut ihren Schritt (le pas), verausgabt sich also in ihrer Bewegung, gibt sich hin, wird »affirmativ« (Hamacher). Dann wäre alles zu Ende und nichts wahrnehmbar. Aber: Was der Tanz, hier ein Bild im Übergang, in seinem Beginn war, und dass da ein Beginn gewesen ist, wissen wir rekursiv, wenn ein Schritt (le pas) der Geste sich erneut ereignet. Der erste Schritt (le pas) der Geste, der keiner gewesen sein wird, ist nicht (ne...pas) als Ursprung »da«, erst der zweite lässt sehen, dass der erste einer war, den es nun aber nur noch als zweiten oder als »eins+n« geben kann. Die Geste liegt in der Bewegung – auch die ruhende oder posenhafte Geste –, ohne sie, die Bewegung, wäre die Geste nichts. Aber die Geste verrichtet ihre Arbeit in der Bewegung, ohne die sie, die Bewegung, nichts wäre. Denn nur mit der Offenheit des Zu-Künftigen, was in der Geste liegt, kann Bewegung sich realisieren. Das ist in der Performativität des Beginns als sein Affirmativ am Werk: Zum Schritt im Gehen, zur Choreographie und zur Bild-Bewegung – alles dies verstanden als performative Positionierung – tritt die Unentscheidbarkeit des »pas«, der die Bewegung aufs Nächste, aufs Kommende hin begleitet, ja: öffnet. Vielleicht ist das die Formel für die Bewegung von Tanz, der keinen Beginn kennt, oder erst in der Wiederholung zu einem geworden sein wird: »eins+n«.

Schluss

Die Differenz von Tanz selbst und dessen sprachlicher Erfassung ist ein intermedialer Sprung, durch den man möglicherweise gezwungen sein könnte, die Frage nach dem Beginn von Tanz selbst immer wieder aufzuschieben. Gleichwohl: was bleibt übrig als den Schritt in die Sprache zu gehen? Auch das Denken in Schrift ist »a special kind of movement«.

So wurde an der Bewegung von Gestik, die hier am Beispiel des Gehens im Tango, erstens, und der Inkarnation, zweitens, verfolgt wurde, ersichtlich, dass eine solche Bewegung keine Anfangsposition kennt, sondern ein zeiträumliches Intervall öffnet, in dem der Beginn von Tanz stattfindet. Drittens begegnete der Beginn von Tanz bei den »Variations« von »La Résonance du Double« in der Wiederholung von Bewegungsmaterial. Einmal in der radikalen Differenz, die die Choreographie von der Materialität der Geste trennt, zum anderen in der Übergabe von einem Tänzer zum nächsten, wodurch ebenfalls sichtbar wird, dass die Geste nur als Differenz wiederholbar ist – und damit aber einen Beginn uneinholbar aufschiebt. Viertens wurde in der Passage aus Stephanie Thierschs »Under Green Ground« deutlich, dass ein erster Beginn auch uneinholbar zurückgelassen werden kann und nur als ein zweiter rekursiv wahrnehmbar wird – nämlich im Wiederholungsgestus einer Tänzerin als Prozess der Überlagerung und Kontamination von Bildern, die mit jedem neuen Schritt sowohl nichtig als auch erinnerbar werden.

Diese vier Streifzüge auf der Suche nach einem gestischen Beginn von Tanz sind selbstverständlich erweiterbar und beschränken sich nicht auf die gewählten Beispiele. Für hier zählt der Schluss, auf die Frage »Wann beginnt Tanz?« antworten zu müssen: nie, Tanz beginnt nicht. Aber vielleicht liegt in Geste und Bewegung des Tanzes, in seinem Beginn, der keiner ist, jener Appell Hölderlins, mit dem wir in Gang gesetzt sind, mit dem wir unterwegs sind, in der Geste, als Geste in der Bewegung, ohne uns schon selbst zu bewegen: »Komm! ins Offene, Freund!« Dieser An-Spruch durch den anderen, den Freund, verrät nicht, was sein wird, er benennt schlicht die Existenz einer Möglichkeit: dass es anders sein könne »als in der bleiernen Zeit«. Diese Reflexionsfigur entspricht dem Intervall, durch das das Sich-Zeigen der Geste von der Darstellung des Zeigens differiert und zugleich ihm innewohnt. Es ist das affirmative Sich-Voraus-Sein der Sprache (vgl. Hamacher 1994: 362f.) als ein zur Performativität Vorweg und als Versprechen, mit der Möglichkeit des Widersprechens. Die Geste ist eine Unterlassungshandlung und jede zweck- oder zielgerichtete Handlung ist von ihrer Unterlassung begleitet und bedroht – dies Afformative ist der wesentliche Beitrag des zeitge-

nössischen Tanzes zur Reflexion »gelehriger Körper« in einer arbeitsamen Gesellschaft.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Hemma Schmutz u. Tanja Widmann (Hg.), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Köln: Walther König, S. 39-48.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Christiane (2006): *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript.
- Boenisch, Peter M. (2000): »Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater«. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk 8, S. 16-29.
- Boenisch, Peter M. (2000a): »Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater«. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster: Lit, S. 383-395.
- Boenisch, Peter M. (2002): *körPERformance 1.0*, München: ePodium.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2000): »Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 102-134.
- Brandstetter, Gabriele (2000a): »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk 8, S. 122-136.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2007): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«*, Bielefeld: transcript.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1997): *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1967): »Freud et la scène de l'écriture«. In: *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, S. 293-340.
- Derrida, Jacques (1994): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Derrida, Jacques (1994a): »PAS«. In: Gestade, Wien: Passagen, S. 21-118.
- Didi-Huberman, Georges (2007): »Reglos tanzend«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 202-218.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Forsythe, William (1999): Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Gebauer, Gunter (1997): »Bewegung«. In: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim: Beltz, S. 501-516.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): Spiel. Ritual. Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gil, Isabel (2007): »Die Schwere. Ein Versuch über Tanz und Macht in der Moderne«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 64-83.
- Gruber, Rainer (2007): »Das Besondere des Fallens. Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 100-118.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005): Lob des Sports, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hamacher, Werner (1994): »Affirmativ, Streik«. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 340-371.
- Huschka, Sabine (2002): Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien, Reinbek: Rowohlt.
- Jeschke, Claudia (2000): »Tanz als BewegungsText. Körper – Bewegung – Tanz«. In: Dies./Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, Berlin: Vorwerk 8, S. 47-58.
- Jeschke, Claudia (2001): »Gesellschaftstanz. 20. Jahrhundert«. In: Sybille Dahms (Hg.), Tanz, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, S. 84-91.
- Kant, Immanuel (1983): »Versuch den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzubauen«. In: Werke in sechs Bänden, Darmstadt: WBG, S. 777-819.
- Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (2002): »Tanz Theorie Text: Zur Einführung«. In: Dies. (Hg.), Tanz Theorie Text, Münster: Lit, S. 1-14.

- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (2005): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele (2005a): »Körper und Theatralität«. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), Diskurse des Theatralen, Tübingen u. Basel: Francke, S. 35-47.
- Krämer, Sybille (2002): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 323-346.
- Kruschkova, Krassimira: »Einleitung«. In: Dies (Hg.), Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, Wien u.a.: Böhlau, S. 9-29.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): »(Sich)Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne«. In: Krassimira Kruschkova (Hg.), Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, Wien u.a.: Böhlau, S. 33-48.
- Lepecki, André (2000): »Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt« Die vibrierende Mikroskopie de Ruhe«. In: Gabriele Brandstetter (Hg.), ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 334-366.
- Mersch, Dieter (2000): »Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen«. In: Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht. Kunstforum International. Bd. 152, S. 94-103.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1999): Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe, Bd. 4, München: dtv.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Pasquinelli, Barbara (2007): Körpersprache, Gestik, Mimik, Ausdruck, Berlin: Pathas.
- Potter, Sally (1997): The Tango Lesson, UK: Sony (DVD).
- Schoenfeldt, Susanne (1997): Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes, Frankfurt am Main: Lang.
- Schmutz, Hemma/Widmann, Tanja (Hg.) (2004): Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Köln: König.

- Waldenfels, Bernhard (2007): »Sichbewegen«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München: Fink, S. 14-30.
- Wirth, Uwe (Hg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zumbusch, Cornelia (2004): *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 2, 3: Filmstills aus: Potter, Sally (1997): *The Tango Lesson*, UK: Sony (DVD).
- Abb. 4, 5, 6: Stills aus: Rodríguez, Lia (2006): *Incarnat*, Aufführung tanzhaus nrw.
- Abb. 7, 8, 9, 10, 11: Stills aus: O'Vertigo (2006): *La Résonance du Double*, Aufführung tanzhaus nrw.
- Abb. 12, 13, 14, 15: Stills aus: Thiersch, Stephanie (2005): *Under Green Ground*, Aufführung tanzhaus nrw.

NOTICE ME!
EIN ZWILLINGSDIALOG VON DEUFERT (K) +
PLISCHKE (T)
FRANKFURTER KÜCHE

T: HAMBURG, 13. November 2007

K: Lieber Tanz.

Sollte dieser Brief jemals bei Dir persönlich ankommen,

T: so hoffen wir, dass Du ihn lesen und ihn nicht ungeöffnet an den Absender zurückschicken wirst,

K: auch wenn wir ihn nicht an Deine private Adresse verschicken konnten.

T: Denn leider kennen wir weder Deinen aktuellen Wohnsitz,

K: noch deinen richtigen Namen

T: und wählen deshalb diesen öffentlichen Umweg für unsere Kommunikation.

K: Ein guter Freund hat uns vor kurzem erzählt, dass Du Deine Einsamkeit momentan sogar genießen kannst,

T: weil es Einsamkeit ist, die Dich über Dein Alter und Dein Aussehen hinwegtäuschen kann.

K: Hältst Du Dich im Untergrund auf, damit niemand Dich mehr aus Deiner Heimat vertreiben kann?

T: Lebst Du dort verborgen und im ewigen Zwist mit Deinen nächsten Verwandten?

K: Wie ein ungezogenes Kind, das von allen noch mehr geliebt werden will, leugnest und verachtest Du Deine vielen Geschwister, weil sie die einzigen sind, die Dich auf Dein wahres Alter und Deine eigentliche Gestalt zurückverweisen könnten.

T: Das Spiel um Liebe und Anerkennung, um Reichtum und Macht hat Dich alt und müde gemacht, noch bevor Du angefangen hast, selbst auf beiden Füßen stehen zu können.

K: Was hättest Du uns nicht alles sagen können, wenn Du nur einmal ehrlich gestanden hättest, dass es in Deiner Familie schwieriger war, laufen und sprechen zu lernen, als all die Tricks, die nötig sind, um nur das Spiel nicht als Spiel zu entlarven.

T: Wir wollen Dir aber gar nicht einreden, dass wir Zeugen eines Tricks oder eines Spielbetrugs wurden.

K: Es gibt so viele Geschichten, die zunächst etwas und dann wieder das Gegenteil beweisen.

T: Vermutlich ist Dir deshalb auch so langweilig geworden in den letzten Jahrzehnten.

K: Nein, wir schreiben Dir, damit unser Brief fast schon wie ein Wesen aus Fleisch und Blut bei dir ankommt,

T: Du ihn öffnen und lesen kannst und schon bei den falschen Worten "Lieber Tanz" ahnst, dass es hier um etwas anderes geht.

K: Lassen wir auch für einen Moment das Grübeln darüber, was hätte sein und werden können, wären wir uns vielleicht niemals oder erst in ferner Zukunft begegnet.

T: Wie geht es Dir, Tanz? Lachst Du noch ab und an über die kleinen Alltäglichkeiten und dummen Missgeschicke, die Dir passiert sind.

K: Träumst Du noch immer von Deinen Schwestern, die Dich auf Deiner Couch besuchen kommen, ihre Stöckelschuhe in die Ecke werfen, den Fernseher ausschalten, Dir das Bier aus der Hand nehmen,

T: Dich aus der Diagonale am Blumenbeet vorbei und an den vielen mehr oder weniger möblierten Zimmern mit oder ohne Badewanne entlang führen und Dich zum Tanz auffordern?

K: Aber ehrlich, lieber Tanz, das sind doch nur falsche Träume, atme tief durch, wenn Du aufwachst

T: und lass Dir endlich zum Geburtstag gratulieren.

K: Vergiss nicht, uns eine Postkarte zu schreiben, wenn Du an dem Ort deiner Träume angekommen bist.

T: Wir kommen Dich dann gerne besuchen.

K: Dein Zwilling.

II

T: Tanz, Tanz, Tanz, das klingt wie Akzeptanz, Substanz, Glanz oder Distanz, Kontrollinstanz oder Repräsentanz oder Bausubstanz, Militanz...

K: Nun, mit all Deiner von uns in Deinem Namen erfundenen Geschichte,

T: all Deiner von uns in deinem Namen gesprochenen Sprachlosigkeit,

K: all Deinem von uns in Deinem Namen gezeigtem Ausdruck,

T: all Deinen von uns in deinem Namen gefundenen Projektionsmöglichkeiten,

K: all Deinen von uns in Deinem Namen unternommenen Analysen,

T: all Deinen von uns in Deinem Namen getanen Anstrengungen,

K: all Deinen von uns in Deinem Namen gesetzten Formen, Hierarchien und Normen.

T: All deinem Tun als ob,

K: Deiner als ob Berührung,

T: Deiner als ob Bewegung,

K: Deiner als ob Bedeutung,

T: Deiner als ob Kunst.

K: Mit all Deinen von uns in Deinem Namen verordneten Wiederholungen,

T: all Deinen von uns in Deinem Namen erzählten Witzen,

K: all Deinen von uns in Deinem Namen gesehenen Peinlichkeiten,

T: all Deinem von uns in Deinem Namen erlebten Verschwinden und Auftauchen,

K: all Deinem von uns in Deinem Namen behaupteten Glamour,

T: all Deinen von uns in Deinem Namen getanen Gesten,

K: all Deinem von uns in deinem Namen missbrauchten Rhythmus,

T: und Deiner Dir von uns verordneten Virtuosität,

K: Anorexie,

T: Ordnung

K: Zwang,

T: Disziplinierung

K: Abrichtung

T: Konditionierung

K: Betrug

T: Stereotypen...

K: Stereotypen...

K: Mit all Deiner Stereotypisierung machst Du mich ganz traurig.

III

K: In künstlerischen Zusammenarbeiten prallen oft Überzeugungen und scheinbar unüberwindliche Differenzen aufeinander.

T: Diese werden, je nach Position der Sprecher als Machtinstrument missbraucht und machen Zusammenarbeit oft kontraproduktiv oder sogar unmöglich.

K: Es werden Befindlichkeiten diskutiert, wo eigentlich ein Diskurs entstehen sollte.

T: Der Connaisseur entscheidet den Kurs,

K: was wann

T: wie

K: wozu

T: und wie lange gesagt werden darf.

K: Am Anfang unserer gemeinsamen Arbeit als Künstlerzwilling stand deshalb...

T: ... nicht ohne das Wissen um die schiere Unmöglichkeit der Aufgabe

K: ...im Zwischen von Theorie und Praxis

T: eine Arbeitsweise zu finden,

K die nicht einfach nur gegen die üblichen Methoden opponiert,

T: denn jede Opposition ist eine unausgesprochene Bestätigung,

K: eine Affirmation der Welt der Tatsachen.

T: Kunst kann immer nur

K: als Kunst

T: eine politische Bedeutung bekommen.

K: Aber sie muss sich unweigerlich und ständig

T: der Ordnung des Politikmachens entziehen.

K: Auch wollen wir niemanden zur Partizipation zwingen. Uns geht es darum, in der Kunst eine Arbeitsweise zu finden,

T: die eine ständige Alternative zu gängigen *repräsentativen* Formen, Hierarchien und Normen sein kann.

K: Unsere Faszination für Bewegung als Kunstform,

T: also nicht Tanz als Kunsthandwerk – gut gemacht aber belanglos –,

K: unsere Faszination für Bewegung als Kunst liegt in dem gemeinsam geteilten Risiko des Arbeitsprozesses, das seine Heimat hat

T: im Leben,

K: in der Ansteckung,

T: in der Verschwörung,

K: in der Selbstverschwendung

T: in der Kopflösigkeit

K: im Anfangen

T: in der Behauptung

K: in der Selbstüberschätzung ...

T: Wir suchen die Verwandtschaft mit Künstlergruppen,

K: die Bewegungen immer auch als Selbstintoxikation mit dem Leben jenseits der etablierten Kunst erfanden.

T: In dieser Entwicklung steht Bewegung

K: für uns

T: persönlich

K: für die Behauptung einer Realität, für eine Provokation im Realen,

T: die sich dem Regime ihrer eigenen Hermetik stellen kann und darf

K: und keine Nachahmung braucht.

T: So als werfe man ständig ein Betttuch in die Welt

K: in der Hoffnung *einmal* ein Gespenst zu treffen

T: Ein Gespenst

K: das in unserer Mitte spukt.

T: Eine ständige Bewegung und *keine* Darstellung oder Spiegelung

K: von Machtverhältnissen und ihrer Regeln für Körper, Raum

T: und Zeit.

K: Kennst Du die Fragen, die sich Christian Wolff und John Cage Anfang der 50er Jahre gestellt haben?

T: Was passiert, wenn ich 32 Fragen stelle?

K: Was ist, wenn ich hier und dann aufhöre zu fragen?

T: Würde das die Dinge klären?

K: Ist Kommunikation Klärung?

T: Was ist Kommunikation?

K: Ist, was mir klar ist, Dir auch klar?

T: Ist Musik nur Klang?

K: Ist ein vorbeifahrender Lastwagen Musik?

T: Was ist musikalischer: ein Lastwagen, der an einer Fabrik vorbeifährt oder der, der an der Musikschule vorbeifährt?

K: Wenn die im Inneren nicht so gut hören können, würde das die Frage verändern?

IV

T: *»Leben heißt Strümpfe stricken aus einer Absicht der Mitmenschen.*

K: *Dabei sind die Gedanken frei, und alle verzauberten Prinzen können in ihren Parks spazieren gehen,*

T: *während die Elfenbeinnadel mit der umgekehrten Spitze wieder und wieder eintaucht.*

K: *Häkelei der Dinge...Abstand...Nichts.«*

T: Arbeit ist für uns Einladung zum selbst verantwortlichen Handeln.

K: Aus einem einzelnen Faden

T: wird etwas Komplexes.

K: Jede Schlaufe immer nur verbunden mit der nächsten Schlaufe, Loch an Loch gereiht.

T: An Stelle einer Repräsentation von Zuständigkeiten

K: tritt eine Konspiration der Teilhabe.

T: Leben heisst Strümpfe stricken behauptet Fernando Pessoa in

K: *»Das Buch der Unruhe«* und zusammen mit ihm behauptet Rosemarie Trockel:

T: *»Leben heisst Strumpfhosen stricken.«*

K: Beide standen für uns Pate, für einen Anspruch, eine Selbstüberschätzung, einen Arbeitsprozess verstanden als *»Häkelei der Dinge ... Abstand ... Nichts.«*

T: Also bieten wir den Gespenstern ein Bettuch an,

K: damit sie sich nicht gleich wieder entfernen.

T: Anstatt sie beim Namen zu rufen, laden wir sie zu uns nach Hause ein.

V

T: Unsere Kompositionsweise,

K: die in den letzten sechs Jahren

T: zusammen mit Fernando Pessoa, John Cage und Rosemarie Trockel entstand,

K: nennen wir (Re)formulieren.

T: Hierfür arbeiten wir mit Notizbüchern,

K: und zwar jeweils genau so vielen, wie es Teilhabende am Arbeitsprozess gibt.

T: Wichtigstes Element ist die ständige Weitergabe und das ständige Reformulieren,

K: Kontextualisieren,

T: Erweitern,

K: Reflektieren,

T: dieser Notizbücher.

K: Es erlaubt ein diszipliniertes Arbeiten in Stille, in dem jede Teilnehmerin ihre Stimme

T: unabhängig von ihrer Lautstärke

K: und Wissensposition einbringen kann.

T: Partizipation entsteht durch konspirative Teilhabe und nicht durch

K: Selbstpositionierung der Teilnehmer.

T: Mit (Re)formulieren benennen wir also einen Arbeitsprozess, der einen Diskurs in Stille, im Schreiben *miteinander* entstehen lassen kann.

K: An die Stelle des einzelnen Arguments, tritt die Instanz der Vielstimmigkeit, ähnlich der des *cadavre exquis*.

T: CADAVRE EXQUIS -

K: Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen,

T: ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann.

K: Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat,

T: bildet den ersten Teil eines auf diese Weise gewonnenen Satzes:

K: Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau

T: (frz. = »Der köstliche-Leichnam-wird-den-neuen-Wein-trinken«).
(André Breton)

K: Im Unterschied zu dieser 1925 erstmals versuchten Methode,

T: verdecken wir das Vorausgehende nicht.

K: Für uns ist es geradezu die Aufforderung, mit den gedanklichen Vorgaben der Anderen selbst ins Weiterdenken zu geraten,

T: Ideen und Vorschläge zu erweitern,

K: Entwürfe zusammenzufassen,

T: einen möglichen nächsten Arbeitsschritt vorzuschlagen:

K: Wesentlich ist es in diesem Prinzip der formalen Strenge,

T: Entscheidungen selbst zu verantworten sowie den jeweils anderen mit Behauptungen zu konfrontieren und eine Kommunikation und Produktion in der Gemeinschaft der Fremden zu entwickeln.

K: (Re)formulieren soll jedem die Teilhabe am Prozess ermöglichen. Ähnlich dem Stricken bildet sich aus einem Faden,

T: dem gemeinsamen Thema,

K: und einem Strickmuster,

T: der ständigen Weitergabe,

K: ein komplexes Gefüge, das die Arbeit gestaltet.

T: Die Arbeitsweise wird von uns für den jeweiligen inhaltlichen Kontext

K: sowie für die sozialen Voraussetzungen der Arbeitssituation

T: in ihrer konkreten Umsetzung selbst immer wieder neu formuliert.

OHNE TITEL

MICHA PURUCKER

»obwohl die worte fast alles leben in uns an sich ziehen, überdauert in
uns ein stummer, entzogener, unangreifbarer teil« (bataille
1999: 28)

ist nicht zu befürchten, dass im rahmen seiner ›versprachlichung‹ ein
sprachfernes phänomen
dessen beraubt wird, was es ursächlich ausmacht?
seiner sprachferne, seines dezidiert nichtsprachlichen charakters verlustig
gegangen, stellt sich der eindruck ein,
im grunde könnte der sachverhalt verlustfrei von einem medium ins an-
dere übertragen werden und alles wäre
im grunde nur ein verpackungsproblem.

dem ist nicht so!
man möge deshalb vorsichtig sein mit einem allzu beherzten übertrag
sprachlicher modelle auf non-verbale kommunikation. man ris-
kierte sonst womöglich, die besonderheiten der kör-
per›sprachlichen‹ situation
zu verpassen.

so gehört zuallererst anerkannt, dass wir es im körper›sprachlichen‹ mit
einem gänzlich anderen bereich der kommunikation zu tun ha-
ben, einem bereich, der sich auf völlig andere empfindlichkei-
ten, völlig andere übertragungswege und völlig andere inhalte
erstreckt als der verbale kommunikationsbereich.
auch wenn wir sprachgebräuchlich in beiden fällen von ›sprache‹ spre-
chen, sei doch festgehalten, dass die
unterschiede zwischen den bereichen so gravierend sind, dass man ei-
gentlich ein anderes wort für die
non-verbale kommunikation bräuchte.
bezeichnenderweise gibt es das in unserer sprache nicht.

auch sollten wir uns eingestehen, dass wir durchaus in der lage sind – auch jenseits oder diesseits – von sprachmodellen uns zu verständigen und dass wir dabei ebenso erfolgreich einsicht oder missverständnis

produzieren können wie bei sprachlichen äußerungen – nur meist sehr viel schneller.

und wir sollten anerkennen, dass im körpersprachlichen offensichtlich andere mechanismen am werk sind.

dieses andere ›betriebsmodell‹ unterläuft anscheinend unser bewusstsein und läßt uns als souveräne

sprachsubjekte gar nicht erst aufs spielfeld.

ist es ein generelles unbehagen an stummen, nichtsdestoweniger relevanten

vorgängen in uns und um uns herum, das uns zu einer begrifflichkeit zuzufucht nehmen läßt, die ›körper‹-›sprache‹

als vergleichbar dem austausch von sprachzeichen behandelt und sie damit eingliedert in ein system, das beherrschbar ist und von der souveränität der teilnehmer kündet?

das feld non-verbalen kommunikation ist primär – nicht nur entwicklungsgeschichtlich, sondern auch im alltag,

wo es auch den sprachlichen äußerungen zuvorkommt.

unsere fähigkeit zu leiblicher artikulation einerseits trifft auf ein extrem sensibles und aufmerksames

empfangssensorium andererseits.

so kommen **gesten** in allen abstufungen vor: von grobmotorik bis feinmotorik reicht die spanne, und auch

die vielfach höher bewertete sprachfähigkeit verdankt sich wohl einer ähnlich gearteten artikulations- und empfangs

fähigkeit.

im falle der stimme ist diese artikulation zwar kaum sichtbar, denn sie passiert zum großen teil im körperinneren.

aber im klang, im tonwert, in seinen non-verbalen, para-verbalen komponenten hat sprechen durchaus eine gestische qualität:

eine vielzahl informationen schlagen sich gerade in den non-verbalen sprechkomponenten nieder und vermitteln uns

in allerfeinsten nuancen

einen ›sinn‹-gehalt, der mit dem eigentlich intendierten informationsaustausch nichts zu tun haben muss,

oft vielleicht nicht erwünscht ist, aber in jedem fall vom gegenüber als information aufgenommen wird – und zwar schlagartig und sofort.

im rahmen des sprachgebrauchs stossen wir auf die verwendung des wortes ›geste‹ immer dann, wenn wir aus dem andauernden bewegungsfluss, der um uns stattfindet und in dem wir treiben, abschnitte besonderer art und signifikanz meinen unterscheiden zu können und diese dann aus dem kontinuum herausschneiden.

eine geste ist nicht von bestand, sie ist eingebettet in ein bewegtes kontinuum und doch unterscheidet sie sich davon.

offensichtlich hat jede ›geste‹ eine ›form‹, einen anfang und ein ende, und

es ist diese form, diese gestaltqualität, die sie im fluss der bewegungen als ein zeichenähnliches einzelereignis heraushebt.

wie kommt es zu diesem form-charakter(?) sollten die olympioniken in peking zum zeichen des protestes wirklich

vereinzelte den weißen schal der tibeter hervorholen – wann hat diese ›geste‹ angefangen? in dem moment, wo

die athleten das stadion betreten haben, beim aufstehen am morgen oder ... oder...?

trotzdem würden wir zweifelsfrei den entscheidenden moment und damit den gestischen gehalt erkennen.

das ist nicht selbstverständlich – denn der gleiche weiße schal in der u-bahn sich um den hals gelegt... nichts.

dass das gleiche verhalten in einem moment signifikanz entwickelt, die es in anderen momenten oder

situationen nicht hat, spricht für eine gewisse unabhängigkeit des gestischen vom ausführenden und

legt eigentlich das augenmerk auf die rolle des anwesenden beobachters.

denn zunächst ist jede geste eben nur verhalten.

das besondere aber ist, dass dieses verhalten unter bestimmten umständen von außenstehenden als äusserung gelesen wird.

ob oder wann etwas zu einem signifier wird oder nicht, ist bei gestischem vollzug und in seiner motorischen

komponente zunächst anscheinend offen.

bei einem zeichen oder symbol wäre diese prinzipielle offenheit ein paradox. ein zeichen, das entweder etwas meint oder nicht, ist kein zeichen.

mit dem körper zeichen zu ›stellen‹ oder mit den fingern z.b. bestimmte handzeichen zu machen, das ist natürlich möglich, aber in meinem verständnis sind das keine ›gesten‹, denn sie beruhen auf übereinkunft; und damit sind sie zeichen und wörtern vergleichbar.

eine geste dagegen ist erstmal nur evokativ, sie eröffnet ein bedeutungsspektrum, aber sie denotiert nicht.

dieses bedeutungsspektrum öffnet sich über einen appell an unsere eigene körpererfahrung.

deshalb würde ich vorschlagen – in abgrenzung zum zeichen, auch in abgrenzung zum körperzeichen – nur dann von geste zu sprechen, wenn man das augenmerk darauf lenken will, dass hier eine kommunikation gemeint ist, deren gelingen oder misslingen auf diesem körperlichen ›kurzschluss‹ beruht und nicht auf einer konvention oder einer übereinkunft.

nach diesem verständnis ist eine **geste** auch kein symbol. eine solch verstandene geste wird in dem sinne auch nicht gelesen und es wird nichts dechiffriert. und dennoch wird etwas ›einsichtig‹.

eine solche **geste** ist auch keine körperliche interaktion wie eine umarmung, eine ohrfeige, ein streicheln, ein tritt, ein kuss etc., wenn sie auch in hohem maße auf den taktilen aspekten von sehen beruht.

der ›inhalt‹ einer solchen **geste** ist in hohem maß situativ und kontextbedingt; ihre ›lesbarkeit‹ ist auf evidenz gegründet und nicht auf einen code.

anscheinend beruht das verständnis einer **geste** auf spiegelung, wird der ›einstieg‹ durch nachahmung, durch nacherleben geleitet, so dass es sich letztlich wohl um einen resonanzvorgang handelt.

die geste triggert eine innervation, die ihrerseits ein bedeutungsfeld öffnet.

unabhängig vom willen des akteurs wird im zuseher eine erinnerung, ein motorisches muster aktualisiert,
das im abgleich mit der situation, im abgleich mit einem speziellen erwartungshorizont und der erinnerung...
zu einer gewissen ›sinn‹projektion führt.
dieser ›sinn‹ leuchtet auf, er wird schlagartig evident, und es ist dieses evidenzphänomen, das gestische kommunikation mit ästhetischer wahrnehmung und ästhetischer erkenntnis gemein hat.

darum ist dieser vorgang mit dem wort ›lesen‹ nicht korrekt bezeichnet:
denn wir können uns dieses ›lese-modus‹ nicht entziehen. er scheint teil des generellen phänomens ›bewegung‹ zu sein und tatsächlich ›lesen‹ wir offensichtlich dauernd.

und – wie bei bewegungsphänomenen üblich – ist es dabei nicht einmal notwendig, dass der ausführende an eine ›aussage‹ oder eine vermittlung denkt.

auch ohne aktiven ›sender‹ und ohne intendierten inhalt haben wir die möglichkeit etwas zu erfahren,
und unsere ›lese‹lust im verhalten anderer ist offensichtlich grenzenlos;
sie trifft tiere, pflanzen, gegenstände.

sollte man daher nicht davon ausgehen, dass geste weniger eine aktion als eine frage der rezeption und eines besonderen ›lese-modus‹ ist?

wann beginnen wir ein verhalten als **geste** zu ›lesen‹?

auf dem theater ist es einfach: man geht davon aus, dass alles auf der bühne mehr oder weniger kalkuliert ist und

von daher wird eine form und ein formwille behauptet oder inszeniert, der sich kaum unterlaufen läßt.

allein schon der ort funktioniert wie eine vitrine oder ein sockel, ein museum oder der white cube.

im film ist es noch klarer: die strenge blickführung, die das medium film auszeichnet, die optische und zeitliche kadrierung, läßt jede be-

wegung zusätzlich mit gestaltqualitäten auf.

es ist bekannt, dass im film noch die ›unbedeutendste‹ bewegung eine gestische qualität und damit einen entsprechenden bedeutungshof entfalten kann.

die berühmte zigarette danach, das spielen am whisky-glas, der gang einer person...

all das sind anspielungen an zustände, erfahrungen, die in der körperlichen verfaßtheit des jeweiligen zusehers gründen, es sind spuren der erinnerung.

und ausserhalb der sonderzone kunst?

was veranlasst uns von einer ›geste‹ zu reden, wie konstituiert sich der formgehalt eines verhaltens, so dass wir

plötzlich von einer ›geste‹ sprechen? was stellt im letztlich unendlichen bewegungskontinuum, das uns als eigenes oder fremder leute verhalten umgibt, eine zäsur her?

›the secret of what anything means to us depends on how we've connected it to all the other things we know that's why it is almost always wrong to seek the ›real meaning‹ of anything. a thing with just one meaning has scarcely any meaning at all.‹

(marvin minsky, 1988: 64)

damit uns ein verhalten in gestischer form entgegentritt, so dass wir darin die ›geste‹ entdecken und bezeichnen – bedarf es des zusammentreffens verschiedener komponenten:

eines akteurs mit einer gewissen artikulationsfähigkeit und einem bewegungsvokabular, das uns zumindest in teiläußerungen ebenfalls zur verfügung steht.

ohne einen ›appell‹ an unseren bewegungssinn erfolgt keine zuschreibung.

unser bewegungssinn ist allerdings sehr großzügig:

nehmen sie einen seestern. wenn er seine ›zacken‹ bewegt, dann hat das für uns die anmutung von armen und mancher würde sagen, er breitet seine arme aus.

wenn eine pflanze sich nach dem licht ausrichtet, sind wir versucht zu sagen: sie wendet sich dem licht zu.

wenn ein hund oder eine katze sich auf den rücken wirft, interpretieren wir – und wohl zurecht – wohlgefühl.

wenn ein ehemaliger bayerischer ministerpräsident beim erklimmen des

rednerpodiums stürzt, wird es vielleicht komplexer mit den zuschreibungen – aber der mechanismus ist der gleiche:
immer scheint die bewegung über ihren eigenen vollzug hinaus zu weisen – alles regt an zu einem gestischen ›lese-modus‹, sofern wir bereit sind.

eine **geste** hat damit ereignisqualität .
ob sich in der bewegung ein inhalt konstituiert, der sie zur geste macht, entscheidet sich im moment der aktion und des erschauens.
es liegt nahe, das gestische eher in einem besonderen ›lese-modus‹ begründet zu sehen als in einem speziellen aktionsmodus oder einer besonderen art von inszenierung. vielmehr ist es doch so, dass inszenierungen diesen ›lese‹-modus versuchen zu erzwingen.

somit läßt sich sagen:

gesten appellieren an das erleben und an das erlebte des zusehers.
sie können unabhängig von der intention des ausführenden sein.
ihre bedeutung verdanken sie einer art resonanz von akteur und zuseher.
damit erscheint wahrscheinlich, dass das phänomen geste ein übertragungsphänomen ist.
als solches unterscheidet es sich fundamental von einer kommunikation über zeichen und symbole.

›ob es sich um völker oder individuen handelt, das seltsamste problem ist das der kommunikation zwischen den menschen. alles verläuft, als ob sie möglich wäre, und alles verläuft, als ob sie unmöglich wäre.‹ (paul valéry an rainer maria rilke 1921)

Literatur

Bataille, Georges (1999): Die innere Erfahrung. München: Matthes & Seitz
Minsky, Marvin (1988): The society of mind. New York: Touchston

ÜBER TRIKE SUMMER (2004), ADEBAR/KUBELKA (2003), TRIKE (2005) – LECTURE DEMONSTRATION¹

CHRISTINE GAIGG / 2ND NATURE,
BARBARA MOTSCHINUIK, VERONIKA ZOTT, BENJAMIN
SCHOPPMANN

Ich will mithilfe der Tänzerinnen Veronika Zott und Barbara Motschui-
nik, die live vorführen, dem Theaterwissenschaftler Benjamin Schopp-
mann, sowie DVD- und Filmausschnitten, die Bezüge meiner choreogra-
fischen Arbeit zu Filmemachern und Komponisten und wiederum deren
Verweise aufeinander skizzieren. Es handelt sich um den Experimental-
filmer Peter Kubelka, dessen »metrische Filme« aus den 1950er und
1960er Jahren für Generationen nachfolgender Filmemacher relevant wa-
ren. So für Martin Arnold, der sich grundsätzlich auf Peter Kubelka be-
ruft. Martin Arnold hat in den 1990er Jahren eine Filmtrilogie geschaf-
fen, die wiederum erneuernd auf andere Kunstformen wirkte. Zum Bei-
spiel auf die Ästhetik des Komponisten Bernhard Lang (bekannt viel-
leicht von seinem »Theater der Wiederholungen«, das heuer bei der Ruhr
Triennale aufgeführt worden ist), der Methoden in die neue Musik einge-
bracht hat, die von den Filmen Martin Arnolds beeinflusst sind. Ich wie-
derum arbeite als Choreografin mit Bernhard Lang zusammen und habe
mich von ihm und, unabhängig davon, von Peter Kubelka und Martin
Arnold anregen lassen.

Was uns vier verbindet, ist eine strukturelle Herangehensweise an
Bewegung, ob diese Bewegung nun musikalisch, filmisch oder tänze-
risch definiert ist. (Ich spreche hier immer von Bewegung und nicht von
Geste: weil Bewegung der Begriff ist, den wir untereinander verwenden;
weil Geste ein Begriff aus der Barockmusik ist, zum Auflisten illustrati-
ver musikalischer Zeichen, und deshalb für uns unpassend; im Tanz wie-

1 02.12.2006, tanzhaus nrw Düsseldorf – GESTE (FILM UND TANZ) SICH |
BEWEGEN

derum wird Geste z.B. in der Laban-Notation verwendet für eine Bewegung, die kein Gewicht trägt, eine zu einschränkende Bestimmung).

→ Christine Gaigg / 2nd Nature & Bernhard Lang,

TRIKE SUMMER (2004)

Live: Veronika Zott

SWISHER / A ROOMFUL OF SHOES TRACK 2 UND 3

[3:10min]

→ Christine Gaigg / 2nd Nature & Bernhard Lang,

TRIKE SUMMER (2004)

Live: Barbara Motschiunik

ZIGZAG / A ROOMFUL OF SHOES TRACK 4 UND 5

[3:10min]

TRIKE SUMMER

Physische Bewegung und musikalische Bewegung sind hier unabhängig voneinander geschaffen worden, aber tun prinzipiell das Gleiche. In A ROOM FULL OF SHOES arbeitet sich ein Computerprogramm mikrostottern – jitternd ist der Fachausdruck, eine Sonderform von Loop – durch eine Orchesteraufnahme erratisch vor, zurück, vor. Aus ein paar Takten Orchesterklang wird so ein halbstündiges Stück, das in einer eigenartigen Schwebeposition zwischen Nervosität und Meditation hängt.

Wir verwenden in unserer Loop-Ästhetik einen Begriff von Wiederholung, der zwar vom Minimalismus kommt, aber entgegen diesem nach Komplexität strebt. Wiederholung trägt dann Komplexität in sich, wenn sich z.B. im zu wiederholenden Element ein oder mehrere Parameter ändern oder wenn die Regeln der Generierung der Wiederholung komplex sind. Dazu müssen sehr kleine Module extrahiert werden. Die Kleinheit ist in jedem Medium natürlich anders klein, in der Musik arbeitet man mit Millisekunden, während die tänzerische Bewegung, zumindest der Intention nach, noch Impuls und Richtung erkennen lassen muss, damit sie geloopt werden kann.

Bernhard Lang und ich erforschen unregelmäßige, nicht-statische Operationen dieser kleinsten Einheiten. So bewirken Parameter-Verschiebungen im wiederholten Material geradezu das Gegenteil einer mechanisch genauen Wiederholung. Vorbild dafür ist das Scratching aus der DJ-Kultur. Die Bewegung erscheint wie unter dem Mikroskop betrachtet: Immer wieder kurz erkennbar leuchtet so etwas wie Bedeutung auf, sogar

Psychologie und Narration, nur um gleich wieder manipuliert zu werden. Ein flirrendes Bewegungsbild, das ständig zwischen festgehaltener Form und Veränderung oszilliert.

Bernhard Lang bezieht sich mit *A ROOM FULL OF SHOES* ausdrücklich auf den Filmemacher Martin Arnold. Martin Arnolds Trilogie (*PIÈCE TOUCHÉE* 1989, *PASSAGE À L'ACTE* 1993 und *ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY* 1998) besteht aus *found footage* von jeweils ca. 20 Sekunden langen Szenen aus Hollywood-Filmen, die er in einzelne Bildkader zerlegt und multipliziert. Er erzeugt so durch Wiederholung, Rückwärtslaufen und Umkehrungen Sprünge in der Bewegung. Arnolds Arbeitsvorgänge sezieren das Material und kehren Sexualität und Gewaltstrukturen in scheinbar harmlosen Filmszenen hervor. In dem zwölfminütigen Film, von dem ich den Anfang zeige, ist es eine Szene aus *TO KILL A MOCKINGBIRD* (USA 1962), die die Machtkonstellation einer amerikanischen Familie am Frühstückstisch realisiert (vgl. Arnold 1993).

Im Vergleich zum Film- oder Videobild, wie wir es hier gesehen haben, bietet die menschliche körperliche Bewegung einige ganz wesentlich andere Parameter, um einen vorskizzierten Bewegungsweg im zeitlichen Vor/rück entlang zu wandern. Wir haben uns bei der Arbeit an *TRIKE SUMMER* damit beschäftigt, was es körperlich heißt, eine ursprünglich lineare, organische Bewegung in Loop-Punkte zu unterteilen, wie man diese Loop-Punkte so setzt, dass sie überraschend sind, auch entgegen der Schwerkraft, mittendrin in einer Bewegung und dass man trotzdem nicht zu schnell ermüdet. Außer der Variation in der Wiederholung bezüglich Tempo und Dynamik gibt es noch die Abweichung von der Originalbewegung in koordinativer Hinsicht. Während der Zuschauer sich noch an die ungleichmäßig scratchende Bewegung gewöhnt, kann die Tänzerin Koordinationen zwischen Kopf und Arm, Arm und Bein, zwischen links und rechts verändern und so eine prekäre Situation herstellen.

→ Christine Gaigg / 2nd Nature & Bernhard Lang,
TRIKE SUMMER (2004)
Live: Veronika Zott
RUBICUBE / ROOM FULL OF SHOES Track 6 und 7
[3:10 min]

Die Herausforderung für die Tänzerin besteht im Schwebezustand zwischen linear gezeichneter Bewegung und einer Ausführung, die im Gegensatz dazu stottert, sich auffaltet und vervielfältigt. Sie muss ständig die Zukunft der Bewegung vor Augen haben und gleichzeitig an jedem Punkt genau wissen, was sie gerade zuvor getan hat, um es im Weiterge-

hen geringfügig variieren zu können. Die Verantwortung für Timing, Dynamik, Setzung der Koordinationsveränderungen liegt bei ihr. Sie muss aufmerksam genug sein, um nicht in eine Routine des automatischen Wiederholens zu verfallen, muss präzise manche Aspekte beibehalten und andere verändern und sich darüber klar sein. Fragen zu Synchronisation, Präzision und Fehler, sowie das ständige Wechseln zwischen Kürzest-, Kurz und Langzeitgedächtnis sind nur einige der Themen, die allein die Erarbeitung dieser Bewegungstechniken anregen. Die Komplexität steigert sich geradezu didaktisch in diesem Stück, das wie eine CD Track für Track angeordnet ist. Mehr Tänzerinnen, Bewegung durch den Raum, mehr Tonspuren. Aber nie ist Bewegung authentisch, organisch oder zielgerichtet. Am Schluss gibt es als Bonustrack das Ausgangsmaterial, das wie bei Arnold jeweils ca. 20 Sekunden für eine Nummer ist.

Die Erweiterung des Projektes TRIKE im Jahr 2005 umfasste sechs Live-Darsteller, zusätzlich zu den drei Tänzerinnen eine Schauspielerin, einen Schauspieler und einen Musiker. Bei der Problematik, wie die tänzerischen und die schauspielerischen Gesten gleich gewichtet sein können, kam ich wieder auf die Arbeit zurück, die ich davor, 2003, im Rahmen des Filmfestivals Viennale gemacht hatte, ADEBAR/KUBELKA.

ADEBAR/KUBELKA

Als ich damals von Hans Hurch, dem Direktor der Viennale eingeladen wurde, ein Bühnenstück in der Nachbarschaft von Film zu realisieren, nahm ich Kubelkas ersten metrischen Film ADEBAR (1957) zum Ausgangspunkt. Mein Projekt ADEBAR/KUBELKA thematisiert die Schnittstellen filmischer und tänzerischer Bewegung, wie sie der Film selbst schon zwischen Tanzlokal und kinematografischer Behandlung thematisiert hatte (vgl. Kubelka 1957).

Peter Kubelka ist insofern der Vater jener Loop-Ästhetik, die Lang, Arnold und ich verfolgen, als er in den fünfziger Jahren für sich die Erkenntnis gewonnen hatte, dass Film nicht per se Bewegung sei, wie das die Erfindung des Films im Vergleich zur Fotografie suggerieren wollte. Sondern er sagt: Film ist eine Abfolge von vierundzwanzig projizierten Standbildern in der Sekunde, was wir beim Zuschauen als Bewegung interpretieren. Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis hieß für Kubelka, den Materialbegriff im Film spezifisch zu definieren. Die Essenz des Films liege nicht in der Imitation von Theater oder Literatur, wie das der Hollywood Film tue, sondern im Arbeiten mit den einzelnen Filmkadern. Damals hieß Arbeit mit den Filmkadern wortwörtlich manuelle Arbeit.

Kubelka klebte Filmstreifen zu Schleifen zusammen, legte sie auf dem Fußboden aus und klebte dann Kader für Kader übereinander nach einer ausgeklügelten Partitur, in der jedes Element mit jedem anderen in zeitlicher Relation steht.

Das filmische Material von ADEBAR sind acht Einstellungen von schemenhaft erkennbar tanzenden Menschen. Diese Menschen tanzen zu einer Musik, die wir nicht hören. Was wir hören ist der Soundtrack des Films, Pygmäenmusik, den Loop einer Phrase, die sechszwanzig Kader, also etwas, das über eine Sekunde lang ist. Diese Länge bestimmt die Länge der Einstellungen, unabhängig von der gefilmten Bewegung ist jede Einstellung entweder sechszwanzig Kader oder doppelt oder halb so lang. Von diesen Einstellungen gibt es bezüglich der Form drei Varianten: die Bewegung, Standbild der Anfangsposition, Standbild der Endposition. Kubelka selbst spricht vom sentimentalen Inhalt des Films – Menschen wollen sich berühren, zueinander kommen, sie können aber nicht – und der kalten Technik, der kinematografischen Maschine.

Es gibt einen genau dokumentierten Bauplan dieses Films, mit einer Auflistung aller Parameter. Für eine transmediale Übertragung haben nun der Komponist Max Nagl, der Bühnenbildner Philipp Harmoncourt und ich jeweils den Bauplan in unser Medium transkribiert.

Die Choreografie entstand in einem aufwendigen Verfahren von Bewegungsrecherche und Schnittmethode. Dass Film in der Kamera und am Schneidetisch entsteht, dieses Schneiden musste ich in die TänzerInnen hineinragen. Das Besondere an ADEBAR ist ja die Überlagerung zweier Medien: tanzende Menschen (hot) und das maschinelle Medium Film (kalt). Außerdem kommt für die Live Version die räumliche Ausdehnung dazu und dass statt einzelner Kader fünf TänzerInnen räumlich und zeitlich organisiert werden mussten.

Für die Bewegungsforschung war es deshalb notwendig, alles Dekorative zu entfernen und einen Pool an sehr klaren und einfachen, aber koordinativ interessanten Bewegungssequenzen zu kreieren. Dabei haben sich drei Gruppen herausgebildet: Bewegungen, bei denen sich die Koordination zwischen Oberkörper und Unterkörper sukzessive verschiebt (so wie es im Film Einstellungen von tanzenden Beinen und Bruststellungen gibt), indem oben und unten verschieden gezählt wird, z.B. Beine 7 Zähler und Oberkörper 4, oder Füße 2 Zähler und Arme 7.

→ Live: Barbara Motschiunik zeigt ein paar Loops

Zweite Gruppe: Bewegungen, die Basisaspekte von Tanz vermitteln, indem sie rhythmisch sind und ihren perkussiven Ton selbst erzeugen; dritte Gruppe: kurze Begegnungen zwischen Menschen (das Thema des

Films), entweder aufrecht pulsierend oder am Boden liegend und fließend.

Aus diesen drei Bewegungspools habe ich dann für alle fünf TänzerInnen vom Filmbauplan abgeleitete durchgehende Partituren geschrieben, die im Metrum 60 (auf das der Komponist und ich unabhängig voneinander gekommen sind) durchgezählt werden, so dass es möglich ist, dass die einzelnen Darsteller sich immer wieder kurz zu zweit oder dritt treffen, wieder auseinander gehen und alle fünf im Prinzip das gleiche gestische Material verwenden, aber für maximal 6 Sekunden sind zwei Tänzer unisono.

→ Live: Barbara Motschiunik zeigt 1 Minute aus ihrer Partitur

So einfach das Material ist, so schwierig ist die mentale Leistung für die TänzerInnen. Es reicht schon eine Unaufmerksamkeit, um bei einem der kurzen Duette nicht rechtzeitig da zu sein und nicht zu wissen an welcher Stelle der Choreografie man ist. Gerade diese Konzentration ist mitverantwortlich für den hypnotischen Effekt. Für den Zuschauer wiederum gilt die Anforderung, dass er sich »einschauen« muss, dabeibleiben muss. Dann allerdings, nach 5 bis 7 Minuten, passiert etwas mit einem, man ist »synchronisiert« (vgl. Gaigg/2nd Nature 2003).

TRIKE

Das sich »Einschauen« gilt auch für TRIKE (2005), der Fortsetzung der Arbeit mit Bernhard Lang. Mit ADEBAR/KUBELKA im Gepäck sind wir daran gegangen, die spezifische Darstellung der SchauspielerInnen und TänzerInnen zu entleeren, so was wie »armen« Zeichen den Vorzug zu geben, die in der Kombination miteinander sich entfalten, anstatt in Konkurrenz zueinander zu treten. Der erste Teil von TRIKE ist eine bewegliche Klanglandschaft über fünfunddreißig Minuten. An diesem Punkt der Zusammenarbeit haben wir nicht mehr Musik und Bewegung aufeinander abgebildet wie in TRIKE SUMMER, sondern ausschließlich die DarstellerInnen selbst erschaffen den Sound.

Im ganzen Stück kommen nur Looping-Operationen vor, entweder eins zu eins oder vor/rück, in ständig gebrochenen Samplelängen, und gescratcht. Wie auch in ADEBAR/KUBELKA lag der Reiz darin ein Regelwerk zu notieren, das visuelle und akustische Rhythmen mischt. Hier ist das Korsett bei weitem nicht so eng wie in ADEBAR/KUBELKA, es gibt kein durchgängiges Metrum, sondern ein Cueing-System, das die fünf DarstellerInnen und den Musiker sich auf-

einander beziehen lässt. Für den Zuschauer wird durch das räumliche Set sowohl kontemplatives Sehen, als auch aktives detailgenaues Hinschauen, ein ständiges Hin und Her zweier Rezeptionsmodi, möglich (vgl. Gaigg/2nd Nature/Lang 2005).

Damit sich die Gesten der SchauspielerInnen und TänzerInnen so mischen, dass es nicht weiter von Belang ist wer welche Profession ausübt, haben wir alle zur selben Zeit im selben Raum das Ausgangsmaterial definiert, aber dieses Mal hat jeder sein eigenes Material, das er dann durch die Operationen schickt.

Barbara und Veronika haben z.B. diese Phrasen als Grundlage für fünf- und dreißig Minuten:

→ Live: die Tänzerinnen zeigen ihre Kernphrasen, je ca. dreißig Sekunden (die sie geradezu »suchen« müssen, weil in ihrem Körpergedächtnis eher das Prozessieren des Ausgangsmaterials gespeichert ist als das Material selbst) und bearbeiten es dann mit Loops, vor/rück, und Scratch.

→ Live: Veronika Zott zeigt anhand ihrer Teilphrasen »Unterhose« und »Fliege« den Unterschied zwischen eins zu eins Loop und vor/rück

→ Live: Barbara Motschiunik zeigt mit der Teilphrase »Hexe« wie durch die Sampleunterteilungen Rhythmuswechsel entstehen

→ beide zusammen in einer Sequenz, wo sie unterschiedliche Rhythmen gleichzeitig halten müssen

Benjamin Schoppmann: LOOPEN und SCRATCHEN: Bewegungsanalytische Reflexionen zu Trike III

Das Mobile

Eine Bewegung wird vorgestellt. Sie tritt auf, greift sie um sich – in die Atmosphäre der Veranstaltung, rührt darin, winkt die Aufmerksamkeit des Publikums herbei. Auf der Bühne will sie zur Geste werden, kaum aber hat der Zuschauer sich versehen, ist sie auch schon wieder verschwunden. Die Vorstellung hat (ohne Vorhang) begonnen, das Interesse ist groß, aber die Bewegung war zu klein um etwas zu erkennen; ein Grenzfall sozusagen, am Rande des Sichtbaren. Sie taucht ein weiteres Mal auf, verschwindet, und dann noch einmal, hinein in die anfängliche Erwartung eines gespannten Zuschauers, der in jener Kürze noch gar nicht begreifen hat können, was vor sich geht. Seine Augen aber und sein Zeitgefühl haben bereits begonnen sich zu adaptieren, während eine ganze Folge dieser Mikro-Bewegungen sein Gedächtnis passiert, in deren Kontext etwas erscheint, Anspruch auf Existenz erhebt, und sich sogleich wieder verflüchtigt. Ein minimales Aufbäumen, das verlöscht, winziger Zeitabschnitt einer Beugung des Raumes, ein Verziehen der ansichtigen Oberfläche, eine Bewegung, die im Ansatz abstirbt, die unterdrückt oder zurückgenommen wird; eine Geste die verblasst um – in Wiederholung – zu entstehen.

Ein Körper, der dem Blick (in der Bewegung) begegnet, wiederholt nun mehrere Male jenes Auftreten und augenblickliche Verschwinden des Bruchteils einer Bewegung – fünf weitere, im Raum verteilte Gestalten, setzen ebenfalls dazu an – bis das Getriebe mehrerer winziger Wiederholungsschleifen, mal beschleunigt mal gebremst, den Zuschauer in eine nervöse Landschaft rhythmischer Zuckungen verwebt. Ihre Bewegung überkommt ihn, wie das sich in Gang setzende Werken einer Spieluhr, im Sog einer Bewegung des Ganzen. Das pulsierende Gefüge wird zusätzlich belebt, als sich stotternde und stoßende Stimmlaute hinzugesellen, über Mikrophon verstärkt, im Vierkanalton, zwischen Konsonanten im Raum, und sich zurück. Vokale dehnen sich aus, nur um wieder zu implodieren. Atem fährt kichernd, seufzend, glucksend in einzelnen Bewegungen mit, Stimmfetzen reiben sich an Wörtern verschiedenster Sprachen, deren Laute wiederum einen Vergleich bilden lassen, zu einhergehenden Gesten und Figuren. Das verschaltete Treiben vereinnahmt den Zuschauer, legt ihn aber nicht fest, sondern legt ihm eine perspektivische Verantwortung auf, mit welcher er an der Bewegung des medialen

Mobiles teilhat. Aufgrund des ausgewogenen Arrangements von visuellen und auditiven Bewegungen auf der Bühne, dem Rahmen, in welchem es zu Wahrnehmungsentscheidungen kommt, belebt sich ein Spielraum im Verbund unserer Empfindungsvermögen, ein Aktionshorizont auf der Publikumsseite, in welchem »Bewegung« als Synthesis, als verknüpfende Leistung im Aufwand unserer Sinne erfahrbar wird. Auf unterschiedlichen Sinnesfeldern finden sich simultane oder verschobene Resonanzen ein, man kann Strukturen fassen, verbindet Ähnliches, bleibt aber irritiert, sucht verspätet den passenden Ort der zuletzt vernommenen Stimme zu eruieren, oder stöbert im Gehör nach einem Klang, der – was wir gerade eben sehen – erläutern möge.

Züge der Geste

Zwischen visuellem und auditivem Ereignis wird man hin und her gezogen, wie in einer fremden Stadt, die Aufmerksamkeit erweitert sich, um die Mikro-Bewegungen besser in den Blick zu bekommen, sie übersteigt sich bald in ein offenes Staunen. Was sich ereignet, erfasst den Schauenden fast mehr als er erfassen kann; die fremde, ja unheimliche Bewegungsart der Choreographie unterläuft unsere Sehgewohnheiten und erwirkt so beim Schauenden zunächst einen »visuellen Schock«. Er ist mit einem optischen Problem konfrontiert, das Bedingungen von Sichtbarkeit in Frage stellt, mit Brechungen, die Bereiche eines Unsichtbaren einladen. Es lockt den Blick, fordert ihn heraus, und wirft ihn innerhalb des Sehens einer Bewegung, als problematisierte Bewegung, auf sich selbst zurück. Diese *Problematisierung der Bewegung*, im Oszillieren zwischen Sicht- und Unsichtbarem, führt, über Distanzen, eine Kritik der Objektivierung von Bewegung vor. Sie bricht unser Bild von ihr, und nötigt, bzw. ermöglicht in unserem Wahrnehmungsverhalten eine reflexive Neuorientierung. Ein Effekt, der, was aus dem Alltag als bekannt gilt, wieder auf eine Ebene des Erkennens zurück beordert, auf jene Ebene des Wieder- und zugleich Anders-Erkennens. Der »Erkenntnisschock«, wie ihn Gilles Deleuze befürwortet, erzwingt, als Fürsprecher des Realen eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Schauenden (der nun seinen Augen nicht mehr traut). Er führt ihn – über Verstörung – zu einer Reflexion der gewohnten Wirklichkeit und deren Auswertung mittels unserer Sinne, er provoziert eine Kritik der Wahrnehmung im Medium der Wahrnehmung. In den verfremdenden Loops von TRIKE werden alltägliche Gesten aus ihren Zusammenhängen gerissen, sie schälen sich aus unserem rezeptiven Deutungs- und Wertungsgefüge heraus, und während die imaginäre und symbolische Kraft der Schalen verblasst, bringt *das Gestische*, als

sich performativ ein- und entladendes Prinzip, die grundlegenden Bedingungen seiner ›Medialität‹, des ›Erscheinens-Inmitten‹ – in den Horizont des Geschehens ein. Dem Blick des Zuschauers, der in seinem Zugriff auf die Bewegung selbst als gestisch herausgestellt ist, wird der Handschlag verweigert, die Mikro-Bewegung wird zurückgezogen, bzw. zieht weiter, treibt ihr gespenstisches Unwesen zwischen Nicht-Ankommen und Nicht-Vergehen.

Orientierungslosigkeit überträgt sich von den Figuren auf den Zuschauer, wodurch Zwischenräume frei werden für ein sich allmählich erneuerndes Sehen, das kein Sehen *der*, sondern ein Sehen (und Denken) *in* Bewegung sein wird. »Die Einbildungskraft braucht Zeit um sich zu gewöhnen« (Alexander Kluge) – die *Ästhetik der Wiederholung* bietet diese Zeit, innerhalb der Leerstellen die sie mit einbringt; sie hat insofern zugleich etwas Schockierendes als auch etwas Tröstliches. Zwar sind wir geradezu beleidigt, wenn sich die Veränderungen in unserem Gesichtsfeld, auf die wir (wie programmiert) anspringen, so bald wieder in Luft auflösen und uns unbefriedigt lassen, jedoch können wir ruhig durchatmen, wenn wir erfahren und verkraftet haben, dass sie damit auch nicht aufhören werden, dass sie immer wieder erscheinen werden um uns (fort – da) Zeit zu geben. Gegenüber dem nicht enden- bzw. nicht fortschreiten wollenden Selbst-Entzug dieser mikroskopischen Tanzintervalle wird der Zuschauer von TRIKE an die Grenzen seiner Wahrnehmung berufen, um hier (im Rahmen der Einbildungskraft) mit unbewussten Mechanismen konfrontiert zu werden, mittels derer er sich (wie üblich) seine Realitäten vom Fließband der Gegenwart bestellt. Im technischen Operieren mittels Loops werden Bewegungen in ihrem ›Auftritt‹ unter die Lupe genommen und ein Moment des Sich-Zeigens eröffnet. TRIKE bietet dem Publikum darin eine performative *Phänomenologie der Geste*, ist weniger intelligibles Konzept denn eine sinnfällige Analyse von Bewegung und deren Tanzbarkeit.

Auch die akustischen Bewegungen im Stück (der Stimmen und der Musik), verlangen nach differenzierter Aufmerksamkeit gegenüber ihrer Genese, ihrem räumlichem Entstehen, gegenüber der Komplexität ihres Spektrums, der Schwingungen, ihrer Obertöne. Wir müssen sie erhören, bevor wir sie verstehen, und verstehen, noch ohne sie uns erklären zu können; sie führen uns ein in eine *atmosphärische Erfahrung*. TänzerInnen und Musiker fordern unseren Sinnen dabei eben jene Beweglichkeit ab, die unser Verstand, am Tanz, den er auf der Bühne zu sehen bekommt, zunächst vermisst. Während die übliche Dominanz eines visuellen Bewegungserlebnisses unterlaufen wird, regt das Bewegungsorchester die Investition alternativer Wahrnehmungs-vermögen beim Nachspüren und Erfahren transmedialer Fahrten an. Die Choreographie sträubt

sich gegen ein alltägliches Bewegungssehen, das, den Gewohnheiten nach, Figuren und Gründe der Umwelt primär aus der Erinnerung hochrechnet, gegen ein ökonomisches Bewegungskdenken, das deren Komplexität immer gleich zu reduzieren weiß auf Linearität und eine (bekannte) Richtung, auf einen Zweck hin; und das sie folglich mit ausschließlich *einem* Sinn ver-sieht. TRIKE erfordert ein ästhetisches Wahrnehmen und Denken in Bewegung – als Bewegung – von Bewegung, das nicht versessen ist auf Eindeutigkeit, sondern sich in einer unausgerichteten Logik der Vielheit bewegt, die für Differenzen und Ansätze einer Veränderung offen bleibt. Wollen wir die Mikro-Bewegungen der TänzerInnen erfassen, kommen wir nicht daran vorbei, jene vorausahnende Absicht aus unserem Blick zu nehmen, jene optische Einfältigkeit, die von der vielfältigen Erscheinung einer Bewegung absieht, zugunsten einer symbolischen Verwertung. Im Zuge taktischer Spielverzögerungen – jenen Einbrüchen, die das Stück skandieren – stellt TRIKE Regeln und Regelungen von Bewegung zur Diskussion, dekonstruiert das *was* und *wie* Bewegung ist, (und wo sie her kommt), hält *seine* ›Bewegung‹ in der Schwebe, um, auf der Basis minimaler Elemente, eine Erfahrung ihrer Kontingenz auszulösen.

»Kontingent ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.« (Luhman 1984: 152)

Auf schmalen Grat zwischen aktueller Wirklichkeit und virtueller Möglichkeit kommt es zur anschaulichen Auffächerung eines komplexen *Bewegungsspektrums*, das unser Streben danach, das Wesen *einer* Bewegung festzustellen, bricht und zugleich ein Wesen *von* Bewegung generiert, indem es dieses Streben selbst (*als* Bewegung) immer wieder aufs Neue herausfordert. Eindeutige Richtungen kommen in den Loops zu kurz, werden zwar angesetzt – aber unterlassen. Vershoben im stockenden Raum, erscheinen sie ständig versetzt; man stößt auf Lichtungen innerhalb laufend variierender Brechungswinkel. Ein Sinn oder das Ziel, und sei es nur die elegante Geschmeidigkeit sogenannter ›tänzerischer‹ Bewegung erscheint eigentümlich suspendiert, Bedeutung einer Geste wird im Loopen aufgeschoben, im Scratching verrissen. Die »Zufahrtsstraßen des Sinns«, wie man sie mit Roland Barthes ermitteln könnte, sind zu kurz; es sind Sackgassen, in denen wir nur auf den Asphalt oder auf uns Selbst treffen können.

Im Blick _ der Körper

Sie dreht ihren Kopf zur Seite und wieder zurück, ... und so weiter ..., bis die Bewegung (im Loop) zum verweilenden Moment wird. Der Blick kann und muss sich für immer neue Sichtweisen entscheiden, um die Bewegung überhaupt sehen zu können, ihren Prozess zu erkennen, oder genauer: ihn mimetisch nachzuvollziehen. So sehen wir einmal den Hals, der die Drehung des Kopfes ausführt, dann leitet die Nase die Bewegung, das nächste Mal lenkt das Ohr nach vorne oder der Blick wendet sich über die Schulter; als Resultat des bewegten Zuschauerblickes ergibt sich jedes Mal ein anderer Zusammenhang, in der immer gleichen oder eben ähnlichen Bewegung. Jede Wiederholung eröffnet im Eintritt immer auch eine gewisse Spanne von Differenzen, und der angewandte, über die Wiederholung entrichtete, Blick wird notwendigerweise ein kaleidoskopischer. Jedes Mal ein Ansatz, der die Frage der Bewegung neu ins Rollen bringt, der die Untersuchung am Laufenden hält – und jedes Mal ein weiterer Entwurf einer Interpretation, der *die* Bewegung auf genuine Weise zu verantworten sucht.

Sie dreht ihren Kopf zur Seite und wieder zurück ..., doch was wir dabei sehen, variiert von Mal zu Mal. Wie der Blick durch den Raum zoomt um Tiefe wahrzunehmen, dringt er auch in die Bewegung der Tänzerin, versucht seinen Verstand hinein zu versetzen, und die Bewegung auf einen Grund hin festzulegen, sie anzuhalten. Ruckartig aber wird er von ihr abgeschüttelt, wird vergessen müssen, was er gesehen hat, muss in Bewegung bleiben, um affiziert werden zu können.

So kommen und gehen die Körper in Schüben, flackern auf wie Projektionen, und in jeder ihrer Gesten kann der ewig suchende Blick sich einbilden etwas aufzuspüren, eine Bedeutung, eine Intention, einen Willen, ein verantwortliches Selbst. Besonders wenn zusätzlich zur körperlichen Bewegung der Atem und die Qualität der Stimme hinzukommen, ist es kurz so, als ob in (oder an) den Bewegungen die Spur eines Bewusstseins zu erkennen sei, als sehe und höre man – endlich – eine Seele. Kaum erfasst, wird aber der soeben gewonnen geglaubte Eindruck wieder verunsichert. Die Verbindung reißt ab..., ein anderer Kontakt schaltet sich ein. Die vermeintlich ertappte Seele des Körpers, jene Garantie seiner Sichtbarkeit, läuft fluchtartig ab, seine »Bewegungen« überlagern sich, ohne haftende Identität. Zwischen Sein und Schein rutschen die Figuren einmal lebhaft, dann wieder wie leibhaftige Irrtümer in unseren Blick; im Brechungswinkel der Choreographie erfahren wir, was Bernhard Waldenfels das »Paradox einer leibhaftigen Abwesenheit« nennt. »Die Abwesenheit des Anderen ist das, was sich mir entzieht, doch die-

ses sich Entziehende ist als solches gegenwärtig.« (Waldenfels 2006: 392)

Immer wieder, so scheint es, war man dem Verborgenen auf der Spur. Die eine oder andere Tänzerin will..., sie wollte gerade etwas tun, eine Geste aufführen, die sich als Ausdruck eines Bewusstseins gebärdet und als Inhalt eines Bewusstseins hätte erfahren werden können; eine Möglichkeit durchaus, die Spur zum dynamischen Ursprung der Bewegung zurück zu verfolgen. Das Stocken aber, und der erneute Ansatz einer wiederum von ihrem Vorgang abspringenden Geste, stellen jenen Grund, jenen *Ur-Sprung*, aus dem die Geste heraus – und in unsere Sinne hinein – ragt, wieder in Frage. Sie stellen ihn zugleich aus, weisen ihn auf, deuten ihn an, wenngleich sie ihn stets bloß im Format seiner Fragwürdigkeit performen können. Im Aufstocken der Geste vervielfältigt sich ihr Ursprung, bekommt Sprünge, wird sprunghaft, erscheint kontingent. Dieser Sprung in die Vielfalt problematisiert, auf Seiten des Zuschauers, das Vermögen unserer Einfühlung als sichere Quelle der Erkenntnis, der kaleidoskopische Nachvollzug des Loops kann zu keiner eindeutigen Ergründung führen, hat viel mehr eine perspektivische Entsicherung und Streuung zur Folge. Andererseits aber erzwingt das Stocken als Schock eine Anstrengung des Intellekts zur Reflexion unseres intuitiven Gewahrseins, jener alltäglichen Grundlage unserer vermeintlichen Kenntnis vom Menschen. Wir »wissen« zwar, dass da ein Mensch vor uns steht, und mit bestem »Gewissen« werden wir ihm das gleiche reichhaltige Innenleben zugestehen wie wir es an (oder in) uns selbst erfahren, den gleichen »Antrieb«, das selbe tiefe »Dahinter«; doch je häufiger wiederholt wird, je tiefer man einzudringen meint, desto fragiler wird das Bild wieder, desto poröser die Vorstellung einer erschlossen geglaubten Seele. Ein Tänzer zupft sich einen Fussel vom Leib und schwenkt den Arm, um den unbeliebten Zeugen der eigenen Vergänglichkeit anderenorts weg zu schnipsen. Seine Fassade löst sich jedoch weiterhin auf. Die zunächst unscheinbare Alltagsgeste wird im Modus der Wiederholung zum *Instrument der Dekonstruktion des Subjekts*; aus dem Unbewussten herausgreifend, um eine reibungslose Oberfläche zu gewährleisten, wird sie Anzeichen seines Verhaftetseins in Vergehen und Veränderung, sowie eines Unterworfenenseins unter den Blick der Anderen.

Im unnachgiebigen Loop verliert die Geste den Charakter ihrer Beiläufigkeit und übersteuert in geradezu absurdes Pathos. Je normaler die Bewegung, je banaler der gewählte Ausschnitt des Alltags, desto grotesker wird seine multiple Verzerrung auf der »Bühne der Wiederholung«, desto amüsanter sind die vergeblichen Bemühungen, in welchen das »Subjekt« des automatisierten Menschen sich wiederholt erschöpft, um der der Me-

chanik des Alltags Stand zu halten. Die Unvernunft der Sisyphusbewegungen aber, der zappelnde Versuch dem Schicksal des eigenen (sozialen) Todes entgehen zu können, provoziert Gelächter. Aus einer Position der wissenden Überlegenheit wirkt der zum Scheitern verurteilte Aufwand komisch, wir lachen die Figuren aus, aber nehmen sie im Lachen doch in und zu uns auf. Exemplarisch tragen sie den unvermeidlichen Kampf Lebendiges vs. Mechanisches aus, und im analytischen Loop zeigt sich, wie der ›Einzug des Mechanischen‹ in den Körper zu einer ›Depersonalisierung der Bewegung‹ (Gabriele Klein) führt. Wir erhalten diskontinuierliche Körperbilder ohne personale Realität, ohne stabiles Selbst. Die Figuren wirken grotesk, gespenstisch wie entflohenes Filmkader-Material oder verspulte Bildschirmbewohner. Bis zur Unkenntlichkeit getrieben erscheinen sie uns völlig aus dem Zusammenhang gerissen; Verschnitte aus dem Zusammenhang des Films, Parodien eines projektiven Blickes. Und während man – nachvollziehend – das Verhängnis der Körper in der getanzten Wiederholungsschleife reflektiertieren kann, wird der eigene Blick (das eigene Denken) auf ebenso unheimliche Weise technologisch überformt; der Blick auf die Bewegung der Körper wird zum Blick der Kamera.

Es ist die dramaturgisch angelegte Folge einer sensorischen Umbildung seines Blickverhaltens. Kulturelle und historische Prägungen des Zuschauerblicks, der sich seine Geschichte(n) sucht, werden nicht nur unterwandert; die Koordinaten der perzeptiven Ausrichtung werden ab Beginn der Choreographie systematisch aufgelöst und für den Ausblick auf den weiteren Verlauf des Stückes umtrainiert. Das Auge lernt, gewöhnt sich an diese neue ›mediale Weise der Sichtbarkeit‹ (Lambert Wiesing), und bald finden wir uns in einer eigenartigen Position pseudogöttlicher Objektivität wieder. Wieder trauen wir unseren Augen nicht, aber jetzt scheint man darüber zu stehen, geradezu als bestimmendes Prinzip im Raum zu schweben und alles zu erkennen. Ab und zu trifft es sich im sprunghaften Rhythmus sogar so, als hätten wir mit unserem Blick die Kontrolle über die Bewegungen der Tänzer, als ob unsere Augen es wären, die ihre Bewegungen anleiten. An den sich auftuenden Stichproben (Samples) des Anderen, in welche sich immer wieder etwas von uns selbst hineingemischt hat, erfährt man sich in der eigenen Position, als ›unsichtbaren Rand des Sichtbaren‹ (Georg Christoph Tholen). Gerade in diesem raffinierten Einbezug des Betrachteten in die Aufführungssituation, in die Bewegung des Austausches und der (optischen) Täuschung, liegt das ästhetische Vergnügen der Choreographie. Wenn die Inszenierung einer Gegenwirklichkeit für den Zuschauer zum unterhaltsamen Reflexionsanlass über seine Kultur wird, erfährt sie der Zu-

schauer, und sich selbst in ihr, in TRIKE, auf eine ungewohnte, neue Art und Weise.

Zeigen, Scratches und Übertragen

Der Besucher kratzt sich womöglich am Kopf, die TänzerInnen tun es auf jeden Fall des Öfteren im Schleifenlauf der Vorstellung. Loopen, also das unveränderte wiederholen eines Ausschnittes oder Samples, sowie das Kratzen bzw. Scratches einer Bewegung, das sich mit Bernhard Langs *loop-aesthetics* als Verfahren mit bzw. in modulierten Loops beschreiben lässt, bilden die grundlegenden bewegungstechnischen Manöver der Choreographie, sowohl auf tänzerischer, wie auf akustischer Ebene. Vorbilder dieser Verfahrensweise finden sich im Experimental-film und vor allem natürlich in der Musik bzw. am Dancefloor. Der scratchende Turntablist setzt sich mit seinem Eingriff über die Melodiefolge der Schallplatte, über ihre ›Spuren‹, hinweg, wobei der Apparat und die Materialität des Tonträgers verstärkt hörbar, und der performative Akt des Kratzens der Spurrillen selbst zum neuen Klangmaterial erhoben werden. Ähnliches gilt für den Umgang mit Bewegung in TRIKE. Das Ausgangsmaterial wird in seiner Linearität unterwandert und dient lediglich als Basis für das performative Heraufbeschwören von Bewegungsereignissen, für ein thematisch unbesetztes Aufzeigen von Körperlichkeit.

Mit dem Zitat der Geste des Scratches – mit der Übertragung des Begriffs wie der performativen Methode auf den Tanz – verrückt Christine Gaigg die ›Choreographie‹ (die ›Tanz-Schrift‹) im Bedeutungsspektrum des griechischen *graphein*, dem neben dem ›Schreiben‹, auch das ›Kritzeln‹ und ›Kratzen‹ inne wohnt. Ihre choreographische Methode zielt weniger auf das Festschreiben eines bestimmten Materials ab, als auf die Performance des Tanzens ›der Bewegung‹ selbst. Im Loopen und Scratches finden sich analytische Mikroimprovisationen über den Ereignishorizont einer Geste ein. Das Ausgangsmaterial stellt zwar noch einen vorgeschriebenen Plan dar, und insofern »spuren« die Loops noch, aber sie kratzen dabei unentwegt an diesen ihren Vorschriften, sie unterschreiben sie nicht, sie schreiben sie um, sie versprechen. Ob nun methodisch oder gestisch, ob auf Seiten der Zuschauer oder der Akteure, TRIKE scratcht sich ganz von selbst durch die Reibungsflächen verschiedenster Interpretationsebenen. Der dekonstruktive Ansatz, mit dem sich die Wiederholungen, im Auf- und Abtragen von Schichten, ständig an Grenzbereichen bewegen, macht die Körper zu Benutzeroberflächen eines Analysege-

schehens, auf denen sich Tiefenaspekte von ›Bewegung‹ artikulieren, die als Symptome eines Unsichtbaren gesehen werden können.

Das Scratching der ›Geste des Scratchens‹ eröffnet uns als doppeltes Zitat aber auch die Relation zwischen ›Zeigen‹ und ›Zeichen‹. Die *Geste des Zeigens* (mit dem Finger) bedeutet dem Blick zunächst etwas Anderes als sich selbst. Sie lenkt ihn von sich ab, bleibt aber Grund für die Ausrichtung eines Bewusstseins auf das Gezeigte. Sie leitet, als schweigender Kommentar, die ihr verliehene Aufmerksamkeit auf das ausgewiesene Andere, verweist rückbezüglich aber immer auch auf sich selbst, als jene Dimension, die sich im Ereignisfeld aufrichtet, um ein Bewusstsein von oder für etwas auszuzeichnen, um im *Akt des Zeigens* für ein Bewusstsein zum Zeichen zu werden. In ihrem Auftauchen stellt jede tänzerische Bewegung als Geste im übertragenen Sinn, stets den in sie einschiebenden Ort und die Zeit ihres Ausgangs, ihre sogenannte mediale Verfasstheit aus. Sie gestaltet den Vortrag ihrer Leiblichkeit. Dieter Mersch formuliert: »Die Leiblichkeit hinterlässt im performativen Vollzug ihre eigene Spur. *Es verweist auf die Spur eines sich Zeigens*. [...] Diese Struktur des Zeigens bildet die Sprache des Performativen, ohne jedoch als Sprache ausweisbar zu sein. Das Zeigen ist im Unterschied zum symbolischen stets auf Wahrnehmung bezogen, es privilegiert die Sinne gegenüber der Immaterialität der Zeichen, freilich so, dass das, was sich jeweils zeigt, in deren Bedeutungen eingeht.« (Mersch 2000: 82f.)

An einer sehr dichten Stelle in TRIKE scratcht eine Tänzerin diese *Geste des Zeigens*, wobei sie mit dem Finger stochernd auf eine Bewegung zielt, in der sich ihr Gegenüber gerade selbst *zeigt*. Dieses Duett des Zeigens wird umrundet von den übrigen drei TänzerInnen, die begeistert im Ausdeuten der Angelegenheit wetteifern. Eine loopt bzw. stottert sich hektisch durch den Satz: »Da, jetzt zeigt sie mit dem Finger«, während ein anderer, wiederum fingerzeigend, sich an einem weiteren Kommentar versucht. Unter den TänzerInnen entfaltet sich ein komplexes Verweisungsgefüge, in dem verschiedenste Einsichten in das Motiv des Zeigens und des Sich-Zeigens performt werden. Der theatrale Akt des *Zeigens der Geste des Zeigens* dekonstruiert sich im Kurzschluss der angelegten Wiederholungsschleifen selbst. Er performt ›Wiederholung‹ als semiotisch zentrale Funktion in ihren Effekten der Sinnstiftung und Verdrängung, welche das ›Gleiten der Signifikanten‹, die ›endlose Bewegung der Interpretation‹, antreiben. Das Zeigen des Zeigens parodiert und übertreibt das ›Zeigen‹ solange, bis es *sich auszeigt* hat, bis die Interpretation ermüdet, und die Präsenz erwacht.

Neben solch offensichtlich kommunikativen Momenten kommt es auch zu weniger demonstrativen Berührungen im Ensemble der Medien,

es kommt zu *Übertragungen* einzelner ›Gesten‹. Die Szenerie der Gesten (lat.: *gerere* = ›tragen‹, ›ausführen‹) führt somit, in der Übertragung, eine Austragung struktureller Unterschiede vor, wenn Details verschoben und gemäß der jedem Medium eigenen Beschaffenheit spezifisch konfiguriert (verfremdet) wiedergegeben werden.

Eine Tänzerin lacht sich wiederholt ins Fäustchen, was der Geiger auf seinem Instrument kichernd dupliziert, wobei sich über die Lautlichkeit der Klangkörper eine Spur ihrer Materialität in den Raum löst, um in unserem Gehör auf einen Vergleich zu treffen. Am Moment der Berührung, sei diese aktuell oder erst Folge eines verspäteten Schlusses, lassen sich im gestischen Zusammentreffen strukturelle Verwandtschaften wie Differenzen ausmachen. Immer wieder ragt kurz ein dialogischer Kontakt zwischen Ton und Bild aus der ansonsten unverbindlich scheinenden Koexistenz der formalen Abläufe heraus. Man entdeckt gestische Kreuzungen, die Tanzen und Tönen ineinander stattfinden lassen, ihre Qualitäten aufeinander bezieht, Korrespondenzen, in denen Aspekte der Körperbewegung lautlich „bestimmt“ und Laute als Bewegungen, als Gesten wahrnehmbar werden. Die Kopräsenz unterschiedlichster Materialitäten stiftet dabei jenen transmedialen Kommunikationsraum, in welchem es zur Erfahrung sinnlicher Ähnlichkeiten, aber auch von Differenz, kommen kann. Kontakte erscheinen wie zufällig und dauern nur solange an, bis sich ein Teil wieder verschiebt, bis das kommunizierte Detail wieder eingeholt wird von der andauernden Veränderung des Ganzen.

Nabelschau des Virtuellen

Die Akteure (Schauspieler, Tänzer und Musiker) zerstückeln und durchwandern im Verlauf der Choreographie ein Ausgangsmaterial von 24 Sec. in sich verschiebenden Wiederholungsschleifen – sie Loopen und Scratchen – und dehnen es dabei auf fünfunddreißig Minuten, den ersten Teil der Performance, aus. Das eigentliche ›Ausgangsmaterial‹ allerdings, das hierbei nun bereits analytisch prozessiert zur Anschauung kommt, kann der Zuschauer selbst nur errahnen, kaum aber in voller *Länge* rekonstruieren. Und stellt man die *Breite*, den Überschuss und die Abweichungen in Rechnung, welche zwischen den Wiederholungen freigesetzt werden, so gerät jegliche Vorstellung eines eigentlichen ›Ausgangsmaterials‹ als ›das Original‹ der Bewegungen sowieso in eine Krise. Denn sowas lässt sich letztendlich in keiner aktuellen, sondern nur in einer virtuellen Dimension, in der Vorstellung nämlich, lokalisieren, im Gedächtnis/Körper der Tanzenden. Sie ›wissen‹ es, *wie* aber ist dieses ›Wissen‹ beschaffen, bzw. wie lässt es sich beschaffen? Fragen, auf die

sich *Trike* als *performatives Gedächtnismodell* zubewegt und um die sich im Tanz eröffnenden Einsichten bereichert. Der Körper ist Medium und Erfahrungshorizont von Wissen (Bewegung).

Ähnlich wie bei den Filmexperimenten Martin Arnolds, dessen Methoden Christine Gaigg explizit aufnimmt, handelt es sich bei den im Stück bearbeiteten Bewegungen und Gesten um beliebige Ausschnitte, die aus dem Alltag der Akteure zusammengetragen wurden, um das sogenannte ›Ausgangsmaterial‹ zu stellen, jenes unsichtbare ›Wissen‹, das dann geloopt und gescratcht, und dabei (gemeinsam mit dem Zuschauer) *analysiert* wird. Im Unterschied zur Arbeit mit Filmmaterial aber ist die Bearbeitung von Bewegungsmaterial im Tanz eben ganz anderen *Bedingungen der Verfügbarkeit* unterworfen. Eine präzise Kontrolle in der Handhabung, jene technische ›Macht‹, die der Autor oder Filmschaffende über sein Material erfährt, wird weder der Tänzerin noch der Choreographin zu Teil. Die Einsprüche sind stets jene eines lebendigen Gedächtnisses. Ohne Wiedergabetaste oder Cut'n Paste Kombinatorik wird hier die Differenz zwischen maschineller Reproduktion (Musik und Film) und dem lebendigen Körper als (Re)Produktionsmittel deutlich. Gerade in seiner Ereignishaftigkeit aber, als lebendiges (kulturelles) Archiv, stellt der menschliche Körper jenen ästhetisch hoch interessanten Umstand dar, der zeitgenössischen Tanz beschäftigt. Choreographie bedeutet folglich Arbeit mit und am Gedächtnis, und zwar in Form eines Reflektierens und Kooperierens mit dessen Funktionen. Tänzerische Bewegungen sind nicht beliebig speicher- und abrufbar; der ›Gehalt‹ von dem, was unser (Bewegungs-) Gedächtnis ausmacht, bleibt dem Zugriff der Sinne verborgen, solange er sich nicht im Kontext einer Gegenwart aktualisiert. Erst wenn es – im richtigen Moment, gewünscht oder zufällig – zu einer Erinnerung kommt, ereignet sich uns das ›virtuelle Gedächtnis‹ (Henri Bergson) im flüchtigen Ausdruck seiner Effekte. Es muss sich also eher um eine Befragung als um eine Bearbeitung handeln, und TRIKE lässt sich durchwegs als eine Befragung des Körpers und Erfragung des Gedächtnisses aller Anwesenden (und Abwesenden) lesen.

Die Problematik der Flüchtigkeit von Bewegung lenkt die Aufmerksamkeit auf das Moment ihrer (rhythmischen) Erfassung, auf das Funktionalisieren und die Grenzen der Wahrnehmung, und darauf bezogen: das *(Aus-)Maß ihrer Wiederholbarkeit*. In der Performance einer durchläufigen Wiederholung flüchtiger Ereignisse versucht TRIKE dem ›Rätsel des Virtuellen‹ näher zu kommen, dem Denken des Flüchtigen auf die Sprünge zu helfen. Dem sich entziehenden Bewegter, dem Entzug, der Bewegung, dem Problem des tänzerischen ›Materials‹, wird im repetitiven Verfahren begegnet, und gerade in den Verrückungen, in der Verschiebung der Ausschnitte, im Einblicken der Faltungsmomente kommt

›Bewegung‹ als dynamische Beziehungen zwischen Virtuellem und Aktuellem zur Geltung. Zwischen Performer und Betrachter erweist sie sich als kontextabhängiges Phänomen, als Gratwanderung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

Raum für Rhythmus

Schließlich macht sich endgültig Nervosität breit. Ein Zucken und Rücken nicht nur auf der Bühne, sondern auch im umgebenden Zuschauer-raum. Das sich gegenübersitzende, aus der Zentralperspektive befreite Publikum wird in einem Blick, der nun präzise auf jede kleine Veränderung angelegt ist, selbst zur Bewegungslandschaft. Im Hin- und Herschauen, dem Wechseln der übereinander geschlagenen Beine und aufgestellten Ellenbogen, spiegelt sich der Rhythmus der Gesten von der Bühne in die Sitzreihen. Das Publikum bleibt nicht ausgeklammert, sondern wird zum (sich selbst) beobachtenden Teil der Analyse. Der Geist der Choreographie spukt durch den Raum bis in die Nervenbahnen der Zuschauer und ruft auch sie in einen zirkulären Zustand. Dem hypnotischen Pendeln der Figuren auf der Bühne folgend, gelangt der Teilnehmer (im Idealfall) zu einer Bewusstseinsweiterung, im Nachvollzug der Polyrhythmik, zu einem offenen Gewahrsein des Jetzt. Das ursprünglich transformative Potential des Tanzens kommt zum Tragen, wo es (im Bühnentanz) nicht nur den Tänzer ergreift, sondern sich in der (inner-)körperlichen Nachahmung auch auf den mentalen Zustand der Zuschauer überträgt. Das zyklisch pulsierende Klima intensiviert eine Erfahrung der Dauer des In-der-Welt-Seins und unterbindet die Ausprägung linearer Ordnungsvorstellungen. Auf verschiedenen Sinnesebenen übereinander gelagert, organisieren mehrere asymmetrische Rhythmen (ungleiche Wiederholungen) die Atmosphäre von TRIKE, ohne vom visuellen oder akustischen Monopol einer zentralen Richtlinie abhängig zu sein, die für alle zu gelten beansprucht. Die Metrik der Rhythmen, das Maß ihrer Wiederholung, geht von keiner abstrakten Norm aus, sondern lediglich von der Beschaffenheit des jeweiligen Mediums, und trägt somit die Bedingungen seiner Performanz, seine Medialität in die Bereiche der Wahrnehmung und Reflexion.

So ist es auf der anderen Seite dem Zuschauer überlassen, bzw. wird ihm permanent abverlangt, sich zu entscheiden, Zäsuren zu setzen, und die Bewegungen in der Wahrnehmung rhythmisch zu organisieren, um sie zu erfassen und sich darin orientieren zu können. Der Prozess der ästhetischen Erfahrung spielt sich in erheblichem Maße in den Regionen der Wahrnehmung durch den Zuschauer ab, der in TRIKE als aktiver

Empfänger ernst genommen wird, der als Zuschauer hinzu schaut, was – zu sieht dass – er sieht. Rhythmus fungiert dabei (über den Körper) als bestimmendes Bindeglied zwischen sensorischen Impulsen, als Einheit verhandelndes Prinzip zwischen Bühne und Podium. Er ereignet sich im Bruch, der eine Sequenz beendet und zugleich den Beginn einer weiteren auf den Plan ruft; eine Spannung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Fragmentierung und Kontinuität.

So zeigen sich uns die TänzerInnen zwar als ferngesteuerte Abgüsse einer technologischen Denkfigur der Zähl- und Teilbarkeit des Werdens, es sind die »Spurenelemente einer technisch verfassten Wirklichkeit« (Alexander Kluge), die ihren Kreislauf durchströmen und den Körper auf ein kulturelles Gedächtnis beziehen, aber ihre Loops repräsentieren dies weniger, als sie eine rhythmische Entrückung performen, sie scratchen einen Befreiungsakt vom chronologischen Regime einer Geschichte oder zumindest eine distanzierende Durcharbeitung ihrer Diktate. Die Tänzerinnen sind eben nicht ferngesteuert, sondern weichen in ihren Loops als lebendige Körper, die sie sind, immer von einer mechanischen Reproduktion ab, verändern ihre Vorbilder, erzeugen Bezüge in Variationen.

www.2ndnature.at

Literatur

- Arnold, Martin (1993): *Passage à l'acte*, Österreich, 16mm, S/W DVD, Anfang, 4:30 min.
- Gaigg, Christine/2nd Nature (2003): *Adebar/Kubelka*, Tanzquartier Wien 25.10.03, DVD
- Gaigg, Christine/2nd Nature/Lang, Bernhard (2005): *Trike*, Tanzquartier Wien, 24.11.05
- Kubelka, Peter (1957): *Adebar*, Österreich, 16mm, S/W.
- Luhman, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard Waldenfels (2006): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2000): »Körper zeigen«. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung. Theatralität 2*, Tübingen Basel: Francke, S. 75-91.

TANZ ALS SPONTANE INTERAKTION. ZUR ENTSTEHUNG DER BEWEGUNG IN GRUPPENIMPROVISATIONEN VON ZOO/TOMAS HAUERT

EVA SCHWERDT

Der Versuch, Bewegungen, wie sie in Tanzimprovisationen entstehen, zu beschreiben, beginnt bereits bei der Schwierigkeit, ja sogar Unmöglichkeit des eigenen Vorhabens. Es misslingt, da die Tanzimprovisation gerade versucht zu überwinden, was die Choreografie meint einfangen zu können. Wo letztere durch eine »Be-Schreibung« vorgibt »zu halten, was nicht haltbar ist – Bewegung« (Brandstetter 2000: 103), loten Improvisations-Performances Wege aus, um Bewegung aus der vereinfachenden Repräsentation zu lösen. Ein Versuch, das festzuhalten was die improvisierte Bewegung ausmacht, muss folglich scheitern.

Gemäß ihrer Definition als »aus dem Stegreif« setzt die Improvisation, im Gegensatz zur Choreografie, anstelle der Wiederholung eine Unmittelbarkeit der Bewegung. Die improvisierte Bewegung, die sich allein in ihrer Präsenz – also im Vollzug – definiert, wird gerade durch ein Ausbrechen aus gewohnten Bewegungsmustern möglich. Eine Bewegung wird hierbei nicht erinnernd erzeugt, sondern der Moment der Entdeckung der Bewegung fällt in der Tanzimprovisation mit der Ausführung der Bewegung zusammen (Lampert 2007: 37).

Jedoch werden erlernte Bewegungen, wie etwa Gehen und Schwimmen, aber auch eingeübte Bewegungs-Repertoires wie im Tanz, in unserem prozeduralen Gedächtnis wie Automatismen eingespeichert. Diese kann unser Körper scheinbar nicht vergessen, sieht man von neuronalen Schädigungen ab (Brandstetter 2000: 118). Improvisationen antworten auf diese Hürde mit der Etablierung alternativer (Bewegungs-) Strukturen, die eine Rückkehr zu Gewohntem verhindern sollen. Somit basieren die meisten Improvisationen auf Techniken, die durch ihre Komplexität neue Situationen hervorrufen, auf die die Tänzer keine (körperlich) gewussten Lösungen in Form von bekannten Bewegungen parat haben.

Folglich ist die improvisierte Bewegung nicht neu im Sinne von ursprünglich. Jedoch ist sie dem Konzept der Emergenz folgend neu (vgl. Lampert 2007). Danach tritt der improvisierte Tanz aus bekannten Strukturen hervor, ohne dabei vorhersehbar zu sein. Er ist neu, da weder aus den vorab gesetzten Bedingungen das letztendliche Resultat vorhergesehen werden kann, noch kann umgekehrt aus der letztendlichen Bewegung auf die einzelnen Konstituenten rückgeschlossen werden, aus denen er hervorgegangen ist.

Improvisierte Bewegungen entstehen demnach auf einer Schwelle zwischen Wissen, wie es in den bekannten Strukturen vorab bestimmt wird, und Nicht-Wissen, wie es im Moment der neuen Bewegung aus dem Gewussten hervortritt. Die Bewegungen »tanzen« somit zwischen Gewohntem und Neuem, zwischen der Möglichkeit, Bewegung zu antizipieren und derselben Unmöglichkeit, wie sie in der Präsenz der neuen Bewegung liegt (vgl. Lampert 2007; Brandstetter 2000; Foster 2003).

Von der letztendlich beobachtbaren Bewegung, wie sie durch Tanzimprovisation entsteht, lässt sich also nicht nach einer kausalen Logik auf die einzelnen Strukturen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben, schließen. Vielmehr ist sie aus einem unauflösbaren Netz an Relationen hervorgegangen. Die Improvisation entzieht sich nicht nur einer angemessenen Beschreibung, sondern sie entzieht sich gerade deswegen auch der Beschreibung, da sie sich einem linear-kausalen Erklärungsmuster grundsätzlich entzieht. Steht die Frage nach der Hervorbringung der improvisierten Bewegung im Raum, lässt sie sich nicht als Folge einer bestimmten Ursache fassen, sondern muss in komplexeren Netzwerken gedacht werden. Für die Improvisationspraxis, die Beschreibung und für die theoretische Annäherung gilt gleichermaßen: »They [improvisational performances] require the complex interplay of a relational ontology of systemic couplings and interactions« (Barrios Solano 2006: 288).

Unter dem Vorzeichen einer relationalen Ontologie soll für die Entstehung der improvisierten Bewegung ein theoretischer Ansatz erprobt werden, der sie als plötzlich auftauchende Relationen in einem Netz aus bekannten (Bewegungs-)Strukturen darstellen kann. Für die Gruppenimprovisation ist ein solcher Versuch geradezu augenscheinlich. Zum einen, da das Kollektiv per se schon eine relationale Beziehung ist und diese relationale Logik auf der Bühne selbst sichtbar macht. Zum anderen verdichtet sich in dieser besonderen Form der Improvisation die Frage danach, wie überhaupt neue Bewegung entstehen kann in dem Dilemma, wie es die Gruppenimprovisation offenkundig macht: Gruppe impliziert eine Form der Kommunikation und Übereinstimmung, wohingegen der Begriff Improvisation das Neue (ver)sucht.

Die Gruppenimprovisation ACCORDS: Bewegungen neu denken

Ist Gruppenimprovisation als ein *gemeinsames* Improvisieren jenseits einer bloßen Zusammenschau aus improvisierten Soli und jenseits eines bloß wiederholenden Tanzens überhaupt möglich? Lässt sich die emergente Ordnung der Improvisation auch auf die Gruppe übertragen? Die zeitgenössische Tanzcompany ZOO, die seit zehn Jahren unter der Leitung des Schweizer Thomas Hauert in Brüssel zusammen arbeitet, sucht im Tanz selbst nach Antworten auf diese Fragen.

ZOO geht davon aus, dass einer möglichen Form des (gemeinsamen) Bewegens allein durch Denkgewohnheiten Grenzen auferlegt sind und der Körper selbst eigentlich in der Lage sei, sich entgegen der erlernten und verinnerlichten Vorstellungen zu bewegen. In ihren Improvisationen suchen sie nach Wegen, dieses Potential des Körpers von den ihm durch das Denken auferlegten Begrenzungen zu befreien (Laurent 2008). So steht am Anfang ihrer Arbeiten der Versuch, zum Nullpunkt des Körpers, also seiner Materialität, durch bestimmte Techniken zurückzugelangen. Von dort aus entwickeln sie Bewegungs- und Organisationsprinzipien, die den einzelnen Tänzer neu denken lassen, als auch Formen von Bewegung, die die Vorstellung eines alleinigen Akteurs überschreiten. Es sind radikale Alternativen zur Auffassung von Bewegung, die ZOO praktisch auslotet: »The artistic project [of ZOO] appears like a micro-utopia: an alternative vision of man, power and society« (Laurent 2008).

In ACCORDS, der jüngsten Gruppenarbeit, die im Mai 2008 auf PACT Zollverein in Essen uraufgeführt wurde, loten die Tänzer von ZOO solche alternativen Vorstellungen von Bewegung im Duett, Trio oder in der gesamten Gruppe, bestehend aus sieben Tänzern, in zahlreichen Spielarten aus. Dem Titel ACCORDS nach zu schließen, folgen sie der Idee, mit den einzelnen Tänzern im Zusammenspiel etwas Neues entstehen zu lassen, vergleichbar dem Bestehen eines Akkords aus einzelnen Tönen.

Über diese Analogie zwischen Musik und Bewegung hinaus wird über die Musik ein gemeinsamer, struktureller Rahmen für die Gruppenimprovisation etabliert. Sie stellt ein übergreifendes Organisationsprinzip, das zwar die Gruppe koordiniert, nicht aber eindeutige Bewegungen vorschreibt, da sie – der relationalen Logik folgend – ein komplexes Netz möglicher Bewegungen aufspannt. Sie eröffnet einen gemeinsamen Rahmen für die Geschwindigkeit oder den Rhythmus der improvisierten Bewegungen in ihrer Gesamtkomposition sowie in einzelnen Melodien oder Instrumenten. Die besondere physische oder sinnliche Qualität der Musik kann ebenfalls zum übergreifenden Merkmal für gemeinsames

Tanzen werden. In stillen Passagen hingegen wird die gemeinsame Erinnerung an die gleiche Musik zum geteilten Wissen der Gruppe, welches als gemeinsame Grundlage ihrer Improvisation dient.

Zugleich stellen verschiedene räumliche Konstellationen weitere Bewegungsmöglichkeiten im Sinne eines Netzes an Relationen zwischen den Tänzern her. Im Gegensatz zur zeitlich zwar fortschreitenden doch in ihrem Verlauf vorab festgelegten Musik spannen sich über die verschiedenen räumlichen Strukturen unterschiedliche Bewegungsmöglichkeiten mit jeder Bewegung und in jeder Sekunde neu auf. Die einzelnen Körper können über Berührung zu einem gemeinsamen Körper verschmelzen. In jedem Moment nimmt dieser Körper eine andere Form an und wird dabei in seiner Kinesphäre, die den Raum möglicher Bewegungen stellt, unaufhörlich neu definiert. Jede Bewegung erzeugt also zugleich auch neue Bedingungen. In anderen Momenten entwickeln die Tänzer ihre Bewegungen nicht über Berührung, sondern über andere Sinnesmodalitäten. Beispielsweise beziehen sie sich visuell über spiegelbildliche oder parallele Entsprechungen der Bewegungen, akustisch über einen identischen Rhythmus oder über komplexe Übertragungen der Bewegungen in unterschiedliche Körperteile aufeinander. Dabei ist es der gemeinsame Interaktionsraum, der die kollektive Improvisation anleitet. Indes gibt der statische Bühnenraum über seine unveränderlichen Raumrichtungen Regeln, die Bewegungen der Einzelnen im völligen Gleichklang improvisieren lassen.

Dabei ist auf der Bühne kein Chaos zu sehen, wie erwartet werden könnte, sondern die Organisationsprinzipien lassen sich in bestimmten Konfigurationen der Gruppe erkennen. Es sind Muster von Homogenität im Sinne einer Übereinstimmung der Bewegungsformen oder – Richtungen, räumliche Muster wie eine Spiegelung der Bewegung in gleichen oder verschiedenen Körperteilen oder etwa raumzeitliche Zyklen von Wellen, die durch die Gruppe hindurch zu wandern scheinen. Zusammen genommen sind es emergente Konfigurationen, die in der Gruppe selbst sichtbar werden (vgl. Varela 1990; Stevens/McKechnie 2006). Mal stellen diese Konfigurationen bereits ein gemeinsames Organisationsprinzip, mal tauchen sie unvermittelt auf, mal überdauern sie eine Zeitspanne, mal gehen sie ineinander über, mal lösen sie sich zu einem Chaos auf, mal schließen sie sich wieder zusammen und so fort. Was sich hierin zeigt, ist ein *gemeinsames* Improvisieren: »The status of ›leader‹ constantly shifts from one dancer to the next. The movements, initiatives, impulses of each one are instantly picked up and transformed by the others. [...] No one controls the movement, but at the same time everyone is involved in creating it.« (Laurent 2008)

Welche der Gruppenimprovisation zugrunde liegende Logik von Bewegung lässt sich in diesem praktischen Ausloten ausmachen? Die unüberschaubare Fülle an Organisationsstrukturen, die in dieser Beschreibung nur gestreift werden konnten, zeigen, dass der Gruppenimprovisation ein multidimensionales Netz an Möglichkeiten als gemeinsame Basis des Tanzens zugrunde liegt. Dabei weist diese gemeinsame Basis eine besondere Eigenschaft auf, die sie von einigen denkbaren Improvisationsprinzipien unterscheidet. Im Gegensatz zu beispielsweise internen und individuellen Vorstellungsbildern, wie sie unter anderem als Technik genutzt werden, beziehen sich diese Prinzipien auf externe raumzeitliche Veränderungen, wie auch der Tanz selbst eine raumzeitliche Veränderung ist. Durch diesen Zusammenfall der Prinzipien mit dem Tanz selbst manifestieren sie sich in den Bewegungen der einzelnen Tänzer. Sie werden im Moment ihrer Ausführung sichtbar, wenn auch nicht eindeutig auf einzelne Prinzipien rückführbar, denn sie zeigen eine aus den Improvisationsstrukturen hervorgetretene neue Bewegung der gesamten Gruppe. Es ist letztendlich ein Improvisieren nach den Prinzipien, wie sie sich *zwischen* den Gruppenmitgliedern selbst aufspannen, wobei jeder Moment veränderte Bewegungsmöglichkeiten zwischen den Tänzern und dadurch Neues hervorbringt.

Die auf diese Weise improvisierten Bewegungen lassen sich nicht auf einzelne Akteure reduzieren. Sie entstehen in einem fortwährenden Beobachten der anderen und zugleich einem unmittelbarem Aufgreifen und Transformieren der Bewegungen, während bereits erneut – oder besser: immer noch – beobachtet, transformiert und bewegt wird und so fort. Begreifen lässt sich diese Form der Improvisation nur über eine Abkehr von einem Verständnis von Bewegung und Tanz als Aneinanderreihung einzelner Aktionen. Jede Bewegung wird hier ausschließlich im Verhältnis zwischen den Tänzern erzeugt und lässt sich ausschließlich als Veränderung dieses Verhältnisses zwischen den Tänzern verstehen. Es ist ein Tanzen durch Interaktion und ein Tanzen in Interaktionen.

Interaktion und Kommunikation

Wie lässt sich die beobachtbare Übereinstimmung in der Gruppe erklären? Wie kann Bewegung jenseits einzelner Akteure ausschließlich als Interaktion verstanden werden? Beobachtet man die Improvisation in ACCORDS, ist man versucht innerhalb der Gruppe eine Form der Verständigung zu entdecken – wie etwa einer versteckten Sprache zwischen den einzelnen Tänzern – in der Annahme, dass sie die beobachtete Gemeinsamkeit zu erklären vermag.

Doch wäre es ein Missverstehen der Tanzimprovisation, hier eine Form der Verständigung zu suchen. Zumindest dann, wenn man von solchen Formen der Verständigung ausgeht, die über eindeutige Repräsentationen kommunizieren. Strukturell stehen diese einer Emergenz eher im Weg, als sie zu fördern, denn lineare Kommunikationsprozesse schließen die Lücke zwischen dem vorab gesetzten Wissen um die Improvisationsstrukturen und der letztendlich erzeugten Bewegung über einen kausalen Zusammenhang: Die improvisierte Bewegung ist einem solchen Modell nach die lineare Folge der Improvisationsprinzipien und umgekehrt sind die Prinzipien eindeutig einer Bewegung zuzuordnen. Dieser Logik folgend kann Bewegung zudem nicht interaktiv entwickelt werden, sondern sie wird von Einem zum Nächsten weitergegeben. Auf diese Weise erzeugte Bewegungen sind nicht unvorhersehbar, sondern einer Choreografie ähnlich. Darüber hinaus eröffnen sie keine Möglichkeit einen kollektiven (Inter-)Akteur zu denken.

Welche alternativen Verständigungsformen, die jenseits einer klassischen linearen Logik liegen, lassen sich als Grundlage des gemeinsamen Improvisierens denken? Für die Tanzimprovisation rücken die Organisationsstrukturen und die letztendlichen Bewegungen selbst, erstere als multidimensionale Bedingung und zweitere als daraus hervorgegangenes Neues, in den Fokus der Überlegungen möglicher Verständigung und gleichzeitiger Emergenz. Es stellt sich hierbei die Frage, wie gemeinsames Bewegen ohne sprachliche oder anders lineare Kommunikation denkbar ist, wie Bewegung an sich schon auch Kommunikation sein kann.

In der Auseinandersetzung mit Bewegungen und komplexen Bewegungsabfolgen, wie sie den Tanz kennzeichnen, ist sowohl in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch in der Tanzpraxis selbst das Denken immer mehr in den Mittelpunkt solcher Überlegungen gerückt (vgl. Siegmund 2004). Nicht dass man dem Tanz damit seine Körperlichkeit abspräche, sondern vielmehr wird so gerade die Rolle des Denkens für den Tanz betont und weiter wird der Körper selbst als ein denkender aufgewertet. Diese Aufwertung des Körpers stellt einen ersten Schritt zu einem Verständnis von gemeinsamem Tanzen dar.

Die Bewegungsrecherche von ZOO folgt ebenfalls diesem Grundgedanken von einem Körper, der denkt, indem er sich vom Denken befreit hat (Laurent 2008), und entwickelt aus diesem körperlichen Ansatz seine tiefgreifenden Alternativen des Bewegens. In dieser Formulierung scheint eine Trennung des Körpers vom Denken allerdings nicht aufgelöst, sondern umgekehrt zu werden, da die Eigenständigkeit eines körperlichen Denkens in Opposition zum geistigen Denken gesetzt wird. Eine Verschmelzung von Denken und Körper ist jedoch notwendig um zu ver-

stehen, wie Bewegung als interaktiver Prozess, der nicht auf eine rein denkende Form der Kommunikation reduziert werden kann, möglich ist. Umso dringlicher gilt dies für die Gruppenimprovisation. Susan Leigh Foster beschreibt jenes Hand-in-Hand von Körper und Denken eindrücklich:

»We read of improvisation as the process of letting go of the mind's thinking so that the body can do its moving in its own unpredictable way. But this description is an obfuscation, as unhelpful as it is inaccurate; surely, *all* bodily articulation is mindful. Each body segment's sweep across space, whether direct or meandering, is thought-filled. Each corporeal modulation in effort thinks; each swelling into tension thinks; each erratic burst or undulation in energy thinks. Each accented phrasing or accelerating torque or momentary stillness is an instance of thought.« (Foster 2003: 6f)

Wie kann ein solches körperliches Denken begründet werden? Und wie lassen sich hieraus alternative Formen eines bewegenden Verstehens vorstellen?

Verstehen über Bewegungen

Interessant scheinen hierfür unter anderem jene theoretischen Ansätze zu sein, die seit den neunziger Jahren aus der Entdeckung der sogenannten Spiegelneurone in den Neurowissenschaften entwickelt wurden. Sie eröffnen eine Annäherung an ein Verständnis von Bewegung als Interaktion, das bereits in der Weise, wie jeder Einzelne Bewegungen steuert und lernt, begründet liegt.

Spiegelneurone lassen sich vor allem in kortikalen Arealen des menschlichen Gehirns nachweisen, die primär für motorische Funktionen zuständig sind. Sie werden aktiv, wenn ein bestimmter motorischer Akt ausgeführt wird, und sie spielen eine wichtige Rolle bei der Planung und Kontrolle von Bewegungen (Rizzolatti/Sinigaglia 2008; Gallese 2009 und 2003). Im Tanz übernehmen sie, unabhängig ob Choreografie, Einzel- oder Gruppenimprovisation, immer schon eine zentrale Funktion (vgl. Hartmann 2006; Jola/Mast 2006). Interessanterweise zeigen die entsprechenden kortikalen Areale eine vergleichbare Aktivierung, wenn wir Anderen beim Bewegen zusehen oder zuhören, indem sie das Beobachtete als potentielle motorische Akte neuronal simulieren (Rizzolatti/Sinigaglia 2008; Gallese 2009 und 2003). Durch diese verkörperte Simulation ermöglichen sie eine Übersetzung des Beobachteten in die eigene Ausführung. Sie spielen folglich auch eine wichtige Rolle beim

Lernen und Verstehen von (neuen) Tanzbewegungen (vgl. Hartmann 2006; Calvo-Merino et al. 2006).

Jedoch ist der Begriff der Spiegelung trügerisch. Spiegelneurone simulieren nicht etwa eine konkrete Bewegung vergleichbar den Bewegungen, wie sie in einem eigentlichen Spiegel abgebildet werden. Die motorische Simulation erfolgt nur dann, wenn den Bewegungen ein Handlungskonzept zugrunde liegt, was bedeutet, dass ein abstrakter Grund für die sichtbare Bewegung vorliegen muss. Ganze Bewegungsabfolgen, wie beispielsweise die Ergreifung einer Tasse, bei der Arm und Finger jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen, geben ein alltägliches Beispiel, wie Bewegungen durch einen übergeordneten Grund vermittelt werden. Im Tanz weisen sowohl erlernte Bewegungsabfolgen, wie in Choreografien, als auch Improvisationsprinzipien »Beweg-Gründe« auf, da beiden eine abstrakte Logik in Form von mehr oder weniger konkreten Anweisungen zugrunde liegt.

Diese zur konkreten Ebene der Bewegung hinzukommende abstrakte Ebene zeigt, dass der Mechanismus einer verkörperten Simulation maßgeblich am Verstehen der Beweggründe Anderer beteiligt ist. Er kann durchaus mit höheren kognitiven Funktionen wie dem Denken verglichen werden: »The multimodal-driven simulation of action goals [...] instantiates properties that are strikingly similar to the symbolic properties so characteristic of human thought« (Gallese 2003: 523). Diesem Mechanismus eines automatisch vermittelten und vor-reflektierten motorischen Verstehens kommt eine zusätzliche Vermittlerrolle in der Gruppenimprovisation zu. Denn eine unmittelbare Übertragung des bei Anderen Beobachteten beziehungsweise Gehörten in eigene Bewegung ist das Fundament gemeinsamer Bewegung.

Die Motorik wird also nicht nur als rein ausführende Instanz angenommen, wie in klassischen Schemata zu Kognition (vgl. Varela 1990), sondern sie wird zum konstitutiven Teil höherer kognitiver Funktionen, denn es zeigt sich in den Spiegelneuronen, dass Sehen oder Hören von Handlungen primär motorisch vermittelt wird. Weder eine rein beobachtende Perspektive noch eine ausschließlich bewegende Perspektive gibt es, sondern sie sind unmittelbar miteinander verknüpft und bedingen einander. Diese Doppelpoligkeit enthält dabei immer schon ein Verstehen der Bedeutung des Wahrgenommenen. Kurz gesagt: (Er-)Kennen und Können sind untrennbar, wir verstehen, indem wir Bewegung simulieren.

Bewegung als Interaktion

Diesen neurowissenschaftlichen Erkenntnissen folgend kann sich Bewegung in der Gruppenimprovisation angenähert werden, ohne dass sie dabei in die Handlungen einzelner Akteure noch in eine vorhersehbare Form aufgelöst wird. Stattdessen wird sie als Interaktion ohne einzelne Aktionen beschreibbar. Die gemeinsamen Improvisationsprinzipien als Fundament der Gruppe lassen sich dabei als eine alternative Form des Wissens und der intersubjektiven Kommunikation beschreiben. Vermittelt über den Mechanismus verkörperter Simulationen ist dies ein Wissen, welches auf den eigenen motorischen Fähigkeiten beruht und sich auch nur in diesem motorischen Können zeigt, nicht aber in eine bewusste Reflexion übersetzt werden kann ohne ihm dabei seine spezifische Eigenschaft zu nehmen.

Das Ausloten und Inkorporieren der Improvisationsprinzipien, wie es der Improvisationsperformance als Vorbereitungsphase vorausgeht, kann als die Etablierung eines gemeinsamen »Wörterbuchs der Akte« (Rizzolatti/Sinigaglia 2008) verstanden werden. Es enthält alle »Wörter«, die wir selber ausführen können und die wir folglich auch bei Anderen unmittelbar verstehen (ebd.). Die Improvisationsprinzipien dienen in der Gruppenimprovisation in ACCORDS somit nicht nur als Auslöser für neue Bewegungen der an ihr beteiligten Akteure, sondern sie stellen zugleich die Basis für ein gemeinsames Verstehen *und* ein gemeinsames Handeln. Diese Etablierung eines körperlichen Wissens manifestiert sich zwischen den einzelnen Tänzern im Sinne eines *bedeutungsvollen intersubjektiven Handlungsraumes* (Gallese 2003: 517). Er referiert nicht auf sprachliche oder vergleichbare lineare Kommunikationsstrukturen, sondern Bedeutung wird allein über die eigenen motorischen Fähigkeiten erzeugt und ist nur in ihnen enthalten¹: »Embodied simulation enables the constitution of a shared common background of *implicit certitudes* about ourselves and others« (ebd.: 521).

Dieser bedeutungsvolle intersubjektive Handlungsraum ist jener Raum, in dem eine *gemeinsame* Improvisation entstehen kann. Aus dem neuronalen Zusammenschluss zwischen Bewegungswahrnehmung und -ausführung in jedem einzelnen folgt ein Zusammenschluss zwischen den einzelnen Tänzern. Das Verstehen der Anderen in der Tanzimprovi-

1 Dabei wird über den Mechanismus der verkörperten Simulation nicht etwa Wissen erzeugt, das nicht bewusst reflektiert werden kann. Wir können über jene Dinge, die so vermittelt werden, auch reflektieren. Doch bereits vor einer absichtsvollen Reflexion ist immer eine vor-reflektierte, automatische und unmittelbare Simulation als Bedingung der bewussten Reflexion angelegt (vgl. Gallese 2003).

sation ist so bereits ein Wahrnehmen in Handlungsmöglichkeiten. Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia fassen diese Verschränkung der wahrnehmenden und der ausführenden Modi zu einem Wahrnehmen als implizitem Handeln in eine anschauliche Formulierung. Bei der Vermittlung zwischen Sehen und Handbewegung, als ein mögliches Beispiel, leite nicht etwa das Sehen die Hand, sondern es sei vielmehr ein »Sehen mit der Hand« (Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia 2008: 61). Für die Tanzimprovisation lässt sich dieses Bild in unendlichen Kombinationen als Sehen mit den Schultern, Hören mit dem Fuß, Sehen-Hören mit dem Kopf und so fort beschreiben.

Ein grundlegend anderes Verständnis der einzelnen Tänzer ist hierin angelegt. Nicht sind es einzelne Akteure, die sich bewegen, sondern Bewegungen, die auf gemeinsamem Verstehen beruhen, lassen sich allein als eine dynamische Beziehung zwischen Selbst und den Anderen aufspüren. Die letztendliche Bewegung, wie sie sich aus dem bedeutungsvollen Raum der Improvisationsprinzipien ergibt, wird dadurch allein als *Interaktion* zwischen den einzelnen Tänzern greifbar. Diese Unmittelbarkeit zwischen Verstehen und Handeln in der ganzen Gruppe macht die Frage nach Bewegungsimpulsen einzelner obsolet und zeigt stattdessen eine Art kollektiven Impuls, der aus der Interaktion heraus entsteht.

Dieser Handlungsraum schreibt trotz der Bedeutung, die er den Handlungen gibt, keine bestimmten Bewegungen vor. So bemerkt der Neurowissenschaftler Vittorio Gallese (2003: 521), dass die Vielfalt möglicher Beziehungen, wie sie in ihm angelegt seien, eine nahezu unbegrenzte Anzahl an Formen der körperlichen Simulation als auch des intersubjektiven Austauschs hervorbringen könnten. Auch dieser Raum lässt sich als ein Netz denken, das Bedeutung über Relationen erzeugt. Er stellt demnach ein Improvisationswissen einer Unvorhersehbarkeit und kein choreografisches Wissen einer erinnernden Wiederholung. Denn das körperliche Verstehen wird erst in der Interaktion zwischen dem Beobachteten und dem eigenen motorischen Können erzeugt und ist demnach selbst ein dynamisches Moment der Interaktion. Und als Interaktion, so lässt sich hinzufügen, ist Bewegung immer schon ein emergenter Prozess.

Die Suche nach radikal anderen Bewegungsmöglichkeiten in den Gruppenimprovisationen von ZOO zeigt insbesondere, dass die Vorstellung einer Autonomie unserer Handlungen das eigentliche Missverständnis ist. Tanz in der Gruppenimprovisation entsteht aus interaktiven und intersubjektiven Formen des Wissens, die auf der körperlichen Erfahrung zwischen den Beteiligten beruhen. So scheinen sich auch die Tänzer von ZOO nach einer gemeinsamen Intelligenz zu bewegen (Laurent 2008). Wie eine Schar Zugvögel, die sich plötzlich in immer neuen Formationen

anordnet, oder ein Schwarm aus unzähligen Fischen seine Richtung im Gleichklang ändert, machen sie eine andere Idee von Bewegung im Tanz sichtbar. Dadurch erscheint die Gruppenimprovisation weniger als erstaunlicher Sonderfall, sondern mehr als ein Entwurf, wie Bewegungen in Improvisationen überhaupt entstehen können. Insofern gibt ACCORDS auch ein anschauliches Modell davon, welche Bedeutung Bewegung allgemein für unser Wissen von der Welt spielt.

Literatur

- Barrios Solano, Marlon (2006): »Designing Unstable Landscapes. Improvisational Dance within Cognitive Systems«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 279-291.
- Brandstetter, Gabriele (2000): »Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: Dies. (Hg.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 102-134.
- Calvo-Merino, Beatriz/Glaser, Daniel/Grèzes, Julie/Passingham, Dick/Haggard, Patrick (2006): »Seeing What You Can Do: The Dancer's Brain«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 201-209.
- Foster, Susan Leigh (2003): »Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind«. In: Ann Cooper Albright/David Gere (Hg.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 3-10.
- Freedberg, David/Gallese, Vittorio (2007): »Motion, emotion and empathy in aesthetic experience«. *TRENDS in Cognitive Sciences* 11/5, S. 197-203.
- Gallese, Vittorio/Craigheo, Laila/Fadiga, Luciano/Fogassi, Leonardo (1999): »Perception Through Action«, *Psyche* 5/21. <http://psyche.cs.monash.edu.au/v5/psyche-5-21-gallese.html>; Stand: 25.02.2009.
- Gallese, Vittorio (2003): »The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism«. In: *Phil. Trans. Royal Society London B*, 358, S. 517-528.
- Gallese, Vittorio/Rochat, Magali/Cossu, Guisepppe/Sinigaglia, Corrado (2009): »Motor Cognition and Its Role in the Phylogeny and Ontogeny of Action Understanding«, *Developmental Psychology* 45/1, S. 103-113.
- Hartmann, Annette (2006): »Mit dem Körper memorieren. Betrachtung des Körpergedächtnisses im Tanz aus neurowissenschaftlicher Per-

- spektive«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 185-199.
- Jola, Corinne/Mast, Fred W. (2006): »Dance Images. Mental Imagery Processes in Dance«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 211-232.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld: Transcript.
- Laurent, Denis (2008): »Accords«. <http://www.zoo-thomashauert.be/creation/get/?id=59>; Stand: 16.02.2009.
- Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia, Corrado (2008): *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt am Main: Suhrkamp edition unseld.
- Siegmund, Gerald (2004): »William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann«. In: Ders. (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag, S. 9-80.
- Stevens, Catherine/McKechnie, Shirley (2006): »Minds and Motion: Dynamical Systems in Choreography, Creativity, and Dance«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 241-252.
- Varela, Francisco J. (1990): *Kognitionswissenschaft – Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**VOM FREIEN AUSDRUCK
UNIFORM(IERT)ER KÖRPER.
GESTE UND TANZ ZWISCHEN NARRATIVEM KINO
UND DEN EXPERIMENTELLEN FILMEN
MIRANDA PENNELLS**

KARIN BRUNS

Wenn Jordan O'Neill den Übergang vom Lieutenant der US-Navy zum GI JANE (USA 1997, R: Ridley Scott) vollzieht,¹ Britney Spears einen Passage Rite zwischen Schulmädchen und Femme Fatale in Szene setzt (BABY ONE MORE TIME, USA 1998, R: Nigel Dick) oder Billy Elliot in dem gleichnamigen Film vom Boxer in spe zum Tänzer wird (BILLY ELLIOT – I WILL DANCE, UK/F 2000, R: Stephen Daldry), befinden wir uns innerhalb der kinematografischen Zeichensprache ganz wesentlich im Reich des Gestischen. Eine kinematographische Ästhetik filmisch rekonstruierter Praktiken wie Tanz, ihm entlehnte Körperarrangements, Choreographien, Dramaturgien und Gesten hat sich in den Filmen der 1920er Jahre etabliert und ist seither in regelmäßigen Intervallen wieder auf die Leinwand zurückgekehrt, um neue Subgenres wie das »Grusical« zu etablieren und/oder aktuelle populäre Formate wie jüngst den Musikclip zu integrieren. Dies hat eine Vielzahl konkurrierender theoretisch-methodischer Zugänge hervorgebracht, die von der »Geste des Filmens« (Flusser) über die Akzentuierung des Rituals bis zu den Aspekten mimischer Repräsentationsstrukturen in Film und Fernsehen reicht. Diesem Spannungsfeld von physischer Individualisierung einer Figur und dem Einfügen des Körpers in Gruppen-Konfigurationen, Choreographien und »Gesellschaftskörpern«, wie es im zeitgenössischen Kino über den Bereich des Gestischen konstituiert wird, möchte ich hier nachgehen. Dabei interessiert mich insbesondere der Aspekt der Uniformierung im wörtli-

1 In GI Jane, deutscher Verleihtitel Die Akte Jane, beweist ein weiblicher Lieutenant der US-Navy sich und den Kameraden, dass sie das harte Ausbildungsprogramm der Untereinheit US Navy Seals erfolgreich absolvieren und als Frau in der Army reüssieren kann.

chen wie auch im übertragenen Sinne, denn in ihm manifestiert bzw. manifestieren sich, so jedenfalls meine Ausgangsthese,

- das Verhältnis von kultureller Codierung des Gestischen und zugehörigen Diskurspositionen (welcher Diskurs, welche Praxis, legitimiert welches gestische Repertoire?),
- das Entstehen von Variations-, Auslegungs- und Konvertierungsspielräumen (wie weit ist der erlaubte Radius und der Verhandlungsraum des Gestischen in den verschiedenen sozietären Sektoren?)
- und schließlich: filmspezifische Kommentierungspotenziale des Gestischen, also: welche Möglichkeiten einer filmisch-analytischen Verfahrensweise mit den Körper-Zeichen der Geste kennt der Film selbst und wie lässt sich das Gestische mittels filmischer Erzähl- und Visualisierungsstrategien ›sezieren‹?

Die genannten Aspekte untersuche ich in einer spezifizierten medialen Praxis, dem Film (vgl. Agamben 2004), innerhalb derer ich wiederum zwischen verschiedenen kontextualisierten Praxisfeldern, Aufführungs- und Produktionskontexten Unterscheidungen vornehme, insbesondere zwischen dem von Narrativen dominierten Hollywood- oder Mainstreamkino, dem ich jedoch große Teile des Autor/innen- und Independent Films zurechne (vgl. Bruns 2006), und dem dokumentarisch-künstlerischen Film (hier auf weitere Differenzierungen aus Platzgründen verzichtend).

Das Reich der leiblichen Zeichen: Diskurs, Performanz und Performance

Die »im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich«, so formuliert Judith Butler 1990 in das »Unbehagen der Geschlechter«, »insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind« (Butler 2000: 200). Die Wiederholbarkeit und Repetition von Sprechakten, Handlungen, Ritualen, Gesten, Interaktionen etc. erstellt Sprech- und Äußerungspositionen, die sich zu Identitätsgefügen verdichten (können), welche schließlich das »Ich« und gegebenenfalls das »Wir« und damit das Herausbilden von Gemeinschaften, Gruppen, Nationen usw. konstituieren. Diese biografisch manifest werdenden und nur mäßig stabilen Subjektivitäten können dann in den verschiedenen Diskursfeldern und Praktiken aufgerufen und abgerufen, aber auch dynamisiert, durchkreuzt und erschüttert werden. So zeigte

sich beispielsweise in der Fernsehübertragung eines Gerichtsprozesses eine solche inkonsistente diskursive und performative Brüchigkeit im Jahr 2000. Der in Deutschland gebürtige prominente Tennisspieler Boris Becker artikuliert damals während des in den USA ausgetragenen Sorgerechtsprozesses um seinen Sohn Noah seine Schwierigkeiten, sich in die Sprech- und Subjektpositionen der US-amerikanischen Jurisdiktion einzufinden. Das Fernsehpublikum konnte damals beispielsweise verfolgen, wie der Richter als Reaktion auf Beckers Einwurf, das Gericht müsse ihm schon überlassen, wie er antworten wolle, ihn zurecht wies: »Please answer just yes or no«, worauf Becker schließlich die Normen und Regeln der juristischen Sprecherposition akzeptierte und mit »nein« antwortete. Solche diskursiven Grenzen und Regulative gelten nicht nur für Sprechakte im engeren Sinne, sondern auch für die Leibeszeichen der Geste, wie bereits triviale Beispiele aus dem Alltag zeigen. Legitimiert ein Tango-Tanzkurs beispielsweise erotisch aufgeladene Gesten oder Beinbewegungen zwischen Frau und Mann (wie beim »Gancho«) und schreibt der Showtanz sie gar vor, so wären Gesten des Heranziehens oder des Beinkontakts in einem medizinischen Diskurssetting wie einer Arztpraxis bestenfalls absurd, schlimmstenfalls gar anstößig oder deviant. Dabei sind Gesten, wie Roland Barthes betont hat, keinesfalls auf intentionale Handlungen zu reduzieren. Eine Geste sei:

»Etwas wie das Zusätzliche an einer Tat. Die Tat ist transitiv, sie will nur ein Objekt, ein Resultat herbeiführen; die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer Atmosphäre [...] umgeben. Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das ›Zusätzliche‹) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen.« (Barthes 1990: 168)

Das Funktionieren einer solchen nicht intentionalen diskursiv und kontextuell ausdifferenzierten Alltagspraxis von Körperzeichen wird, wie etwa die nach wie vor dominante weibliche Sitzposition mit geschlossenen Knien oder übergeschlagenen Beinen, im Verlauf der Sozialisation eingeübt. Dass solche Codices in anderen Kulturen und Gesellschaftstypen vollkommen anders funktionieren, erfahren wir vielfach im Kontext von Reise und Tourismus. Dieses Modell des Performativen als Manifestation und seriell eingeübte permanente Aktualisierung kultureller und sozietärer Einschreibungen, wie es u.a. Judith Butler in Anschluss an John L. Austin, Michel Foucault und Maurice Merleau-Ponty theoretisiert hat, fasst Performanz somit als eine Art habituellen Normalisierungseffekt auf, im Falle der Uniformierung: gar als Normierungseffekt, welcher dann – z.B. im Hip Hop – communitybildend wirkt oder wirken

kann. Die Formulierung »Uniformierung« des Gestischen sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass solche Konventionalisierungen und Kanonisierungen von Gesten in den meisten kulturellen Praxen sowohl Anpassungen oder Veränderungen als auch Verhandlungen unterworfen sind und der Rekurs auf ein nicht legitimes gestisches Repertoire nicht durchweg sanktioniert wird (vgl. Löffler 2003). Ein Beispiel für einen zivilrechtlich relevanten Regelverstoß wäre etwa das isolierte Herausstrecken des Mittelfingers der rechten Hand, das, etwa im Straßenverkehr benutzt, mit einer Geldbuße geahndet werden kann. So lässt sich in Analogie zu Michel Foucaults Terminus »akzeptabler Sätze« eher von einem Regelwerk akzeptabler Gesten sprechen.

Im Unterschied zu Performativität und Performanz betrachte ich die Performance (z.B. in einem Hip Hop- oder Rap-Video), die gleichfalls durch die Wiederholung und Wiederholbarkeit von Gestik und anderen performativen Akten gekennzeichnet ist, hingegen als bewusste, gezielte und reflektierte Bearbeitung performativer Handlungen an dafür legitimierten Orten.² Der Film, zumindest der Spielfilm, nutzt immer beide: Performanz und Performance. In der Performance *vor* der Kamera, im Acting oder Re-Enactment, findet sich in gewisser Weise stets auch ein bearbeitender, reflektierender oder, wenn man so will, analysierender Zugang zum Performativen. Letzterer zeigt sich nicht zuletzt in der (oft nachträglichen) Kommentierung eines gestischen oder tänzerischen Repertoires in Schauspielkompendien oder Theater- respektive Tanzkritik (vgl. Fischer-Lichte 2004: bes. 131-144).

Folgt man dieser Annahme eines Zitierens performativer Äußerungen (vgl. Derrida 2001: bes. 39f.), so wird deutlich, dass im Medium Film wie auch in der Praxis des Tanzes gestische Performanz als Vorgang einer erneuten Einschreibung vorliegt. Im Film ist Gestik weit mehr als »verweisendes Zeigen« im engeren Sinne,³ sie ist eingebunden in ein komplexes diskursives Referenzsystem und bildet selbst wiederum ein narratives Referenzsystem aus.⁴ Die Figuren des Films sind via Drehbuch, Regie und Schauspielkunst »Gestemacher« (Barthes 1990: 168) wie die Regisseur/innen. Im Tanzfilm wie auch beim Filmtanz handelt es

2 Vgl. Parker/Sedgwick 1990: 1f., Schumacher (Schumacher 2003: bes. 383) verweist auf die häufig zu findende semantische Verengung von Performance auf Performance Art.

3 Ulrich Wegenast untersucht filmische Gesten im Sinne von »Zeigehandlungen« der Kamera (Wegenast 2004: bes. 47f.). Einen solchen Ansatz verfolge ich hier ausdrücklich nicht.

4 Dies artikuliert sich besonders auch in den codifizierten Gesten des Stummfilms, die ja das Prinzip »Tun statt Sagen« anstelle des Austinschen »Tun=Sagen« verdeutlichen.

sich, so lässt sich weiter folgern, um eine dritte Ebene der Einschreibung: die bearbeiteten Gesten des Tanzes werden in der filmischen Inszenierung erneut und medienspezifisch (nach)bearbeitet.

Wie der Spielfilm die bereits scharfe und feine Distinktionen setzende Funktion, die die Geste in den einzelnen spezifizierten diskursiven Feldern und sozietären Praktiken besitzt, zur Wiederaufführung bringt und unter dem Diktat der Narration verändert, sollen zunächst einige Beispiele verdeutlichen. In *STREETSTYLE (YOU GET SERVED, USA 2004, R: Christopher B. Stokes)* werden mehrere gesellschaftlich-kulturelle Konkurrenzverhältnisse und Rivalitäten über Gestik und Tanz zueinander ins Verhältnis gesetzt. Die Konkurrenz zwischen zwei Gangs in Los Angeles, zwischen Afroamerikanisch und Weiß, zwischen eher proletarisch-marginalisierten und bürgerlich-etablierten Klassen und zwischen den Geschlechtern wird über Tanzvirtuosität ausgetragen, wobei beständig Einzel-Competition und »Crew«, also Gruppenchoreographien, gegeneinander ausgespielt werden, welche als eine Art Empowerment eingesetzt werden. Ritualisierte Zugehörigkeits- und Aufforderungsgesten, die dem strikten »Alphabet« der Gesten im Breakdance, Rap und Hip Hop entlehnt sind, werden dabei sukzessive erweitert um die Ermächtigungsrituale des Sport, hier des Basketball, und d.h. einer der wichtigsten interdiskursiven Praktiken in den USA. Politisch-kulturelle Narrative wie Aufstieg und Fall oder Scheideweg-Topoi, z.B. Tanzkarriere vs. Princetonstudium, kulminieren in dem Film in einer so genannten Big Bounce Competition, bei der außer um Geld und Aufstieg in den »Charts« vor allem um die Urheberschaft an »Moves« gekämpft wird, also um das Copyright am Gesten-Repertoire und an choreographischen Elementen. Diesen Wettbewerb gewinnt schließlich die schwarze Gang und versöhnt in der Kombination verschiedener narrativer Segmente (Freundschaft über Klassengrenzen hinweg, interracial relationship etc.) imaginär im Happy-End alle übrigen Konflikte und Fiktionen. Man könnte also sagen, dass in diesem Falle der ethnische Konflikt dominant gesetzt ist und über ihn auch die Dominanz einer ethnisierten Gestik etabliert wird. Innerhalb der narrativen Logik treten dem gegenüber die übrigen Konfliktstrukturen zwischen der Elterngeneration und der Jugend oder zwischen Frau und Mann, die gleichfalls über das Gestische und die »Moves« ausgespielt werden, in den Hintergrund.

Im Unterschied zu *STREETSTYLE* erzählen *BILLY ELLIOT – I WILL DANCE (UK/F 2000, R: Stephen Daldry)*, *KICK IT LIKE BECKHAM (BEND IT LIKE BECKHAM, UK/D 2002, R: Gurinder Chadha)* oder *GIRLFIGHT (USA 2000, R: Karyn Kusama)* primär die Geschichte einer als geschlechtsuntypisch geltenden Karrierelaufbahn als Geschichte des Gestischen. Die hier erzählstrukturell in den Vordergrund tretende Zu-

schreibung von Weiblichkeit oder Männlichkeit wird dabei, ganz im Sinne Butlers, als Ein- und Ausschluss gestischer (und) performativer Akte, als ein »Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit auf der Oberfläche des Körpers«, reinszeniert (Butler 2000: 199). Dieser Prozess formatiert die filmische Narration und Diegese so nachdrücklich, dass im Publikum ein wahrnehmungspsychologischer »Umerziehungsprozess« initiiert wird. Die Zuschauenden können lernen im heranwachsenden Mann die Grazie oder in der jungen Frau Kampfeskraft und Willensstärke zu bewundern. In Dialogen und Blickdramaturgie wird in BILLY ELLIOT wie auch in KICK IT LIKE BECKHAM daher immer wieder auf das geschlechtsspezifisch Abweichende im gestischen Repertoire der Protagonisten im Wechselspiel von Tanz und Boxen bzw. Fußball verwiesen. Selbst Paratexte wie das Filmplakat zu BILLY ELLIOT, das die Figur des Billy in einer typischen Ballerina-pose zeigte, machen von dieser Strategie gestischer Inkongruenz und dem daraus resultierenden visuellen Vexierspiel Gebrauch.

Das Erzählkino und der Mainstreamfilm nutzen, wie schon diese wenigen Beispiele zeigen, Körperpräsentationen und Gestik in erster Linie als bedeutungsgebende Bausteine zur sozialen, politischen, territorialen oder/und ethnisch-kulturellen Bezeichnung der handelnden Figuren und Figurengruppen. Zwar lässt sich nicht sagen, dass auch Tanz als ethnologisch motiviertes Sujet der Filmgeschichte dabei immer eine Rolle spielt, aber Elemente, die ihm assoziiert sind (Choreographeme oder Rituale z.B. des Aufforderns und Ablehnens), sind fast immer im Spiel, wenn das Mainstreamkino mit kulturübergreifendem Gestus Geschichten einzelner Heldinnen und Helden erzählt. Dies gilt selbst und gerade für das dem Tanz scheinbar so ferne Actionkino. In vielen akrobatisch-tänzerischen Kampfszenen, in denen weibliche Körper muskelbewehrt und z.T. gar in Gruppen als »Kampfmaschinen« fungieren, wird physische und kinetische Potenz durch die Attribute erotisierter Weiblichkeit (High Heels in DER RECHTE ARM DER GÖTTER, HK/YU 1986/87, oder eng anliegende Abendgarderobe in der TV-Serie MARTIAL LAW, USA 1998) herausgehoben und gebrochen. Aus solchen gezielten Paradoxien gewinnt der Actionfilm immer neue dramaturgische und visuelle Komponenten. Das Kampf-Spektakel wird dem Tanz-Spektakel immer stärker angeglichen. In DER RECHTE ARM DER GÖTTER, (HK/YU 1986/87) wird z.B. durch ein Steckenbleiben des spitzen Damenschuh-Absatzes die Kampfsequenz zwischen Frau und Mann nicht nur synkopiert, sondern auch ein Wendepunkt in dem Unter- und Überlegenheitsschema des Kampfes herbeigeführt. Aus solchen adaptierten Gesten und Choreographemen baut das Kino seine sich ständig modifizierenden und rekombinierenden Narrative auf und aus und verklammert dabei Genres

wie den Kriegs- bzw. Militärfilm in der Nachfolge von RAMBO (FIRST BLOOD, USA 1982, R: Ted Kotcheff) mit dem Hongkong-Actionfilm, der bekanntlich wiederum auf Peking Oper, Animé und mythologische Elemente rekurriert (vgl. Kwai-Cheung 1999: 106), zum »Eastern«, den Revue-, Tanz- und Choruslinefilm⁵ mit dem Gangsterfilm zu wieder neuen Derivaten, die sich gestisch nun aus aktuellsten Musik- und Streetart-Bewegungen wie dem Parkour speisen.⁶ Zu jenen Filmen, die Gesten, Moves und Choreographeme des Parkour benutzen, zählen STREET STYLE (USA 2004, R: Christopher B. Stokes), STYLE WARS (R: Tony Silver, USA, 1983), YAMAKASI – LES SAMOURAIS DES TEMPS MODERNES (F 2001, R: Ariel Zeitoun) und GHETTOGANGZ (BANLIEU 13, F 2004, R: Luc Besson). Auch der James-Bond-Film CASINO ROYALE (GB 2006, R: Martin Campbell) bedient sich in seinem Visualisierungskonzept aus dem gestisch-choreografischen Repertoire des Freestyle und Parkour.

Kulturell (cross-kulturell!) ganz anders codiert der Bollywoodfilm, der zur Zeit die großen Bewegungen des Einverleibens alteritärer kultureller Systeme und Künste in die Zeichenarsenale des New Hollywood maßgeblich trägt, Gestik und Tanz. In BRIDE AND PREJUDICE (LIEBE LIEBER INDISCH, GB 2004, R: Gurinder Chadha) zeigt sich das über die Narration legitimierte Einfügen der Figuren in eine imaginäre soziale Ordnung und Hierarchie am Beispiel der gestischen wie auch der tänzerischen Performance geradezu überdeutlich. BRIDE AND PREJUDICE, eine ironische Überschreibung von Jane Austens 1813 erschienenem und mehrfach verfilmtem Roman PRIDE AND PREJUDICE, handelt von Kultur- »Kreuzungen« durch Heirat und verhandelt dies insbesondere über den Komplex des Gestischen, während auf Ebene der Dialoge wechselseitige Rassismus-Anspielungen, -Kommentare und -Witze (s. auch den Titel) ins Feld geführt werden, ganz in der Tradition der US-amerikanischen Screwball-Comedy. So ist aus dem Mund der indischen Familienmutter von vier unverheirateten Töchtern, Ms. Bakshi, über einen der Helden, den gut aussehenden und herzensguten US-amerikanischen Hotelketten-Besitzer William Darcy, zu hören: »Wie schade, dass er kein Inder ist.« Die in Großbritannien verortete Schwester Rahids, des zweiten Heiratskandidaten, die als »assimierte« Migrantin der zweiten Generation eingeführt wird, kommentiert den eigenen Indienbesuch ironisch mit: »Das

5 WIR TANZEN UM DIE WELT (D 1939, R: Karl Anton), FLASHDANCE (USA 1983, R: Adrian Lyne), A CHORUS LINE (USA 1985, R: Richard Attenborough) usw.

6 Parkour ist eine akrobatische, vor allem auf Sprungtechniken setzende Kunst der schnellen Fortbewegung, die in den französischen Vororten entwickelt wurde und die Hindernisse urbaner Architektur wie Treppen, Zäune, Wände etc. gezielt nutzt; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Parkour>.

Einzige, wozu Indien gut ist, ist zum Abnehmen.« BRIDE AND PREJUDICE zeigt das Verhältnis von Figur respektive Einzelkörper auf Gruppenkonfigurationen oder Gesellschafts- und Sozialkörper im Format der filmischen Persiflage und zugleich Hommage an Bollywood, sortiert und separiert nach Frauen, Männern und Hijras,⁷ nach Kasten und Klassen, nach Generationen, Bildungsstand und -kanon, Hautfarben und ›globalen kulturellen Blöcken‹ wie Ost/West, Orient/Okzident, Süden/Norden. Ganze imaginäre Kartografien werden auf diese Weise über das Gestische und seine Hybridität, über die Codes der Kleidung und Farbe,⁸ der Haarfarben und Frisuren, der Accessoires und Vehikel (Ochsenkarren, Auto, Flugzeug) erstellt. Die durch das permanente Kreuzen der kleinen Zeichen des Leibes⁹ filmisch inszenierten oder reinszenierten Friktionen, Verfremdungs- und Komikeffekte drückt der Film im Wesentlichen über das Repertoire des Gestischen aus – über eine Art Remix von Alltagsgesten und -ritualen, Tanz- und Musikstilen nebst den ihnen assoziierten Praktiken, der Moden, des Sports, der Freizeit, Mobilität, des Mediengebrauchs etc. So wird Mr. Kholi, der seinen indischen Traditionen entfremdete US-Migrant mit Haus in Beverly Hills z.B., eingeführt über eine fahrig, slapstickartige Gestik, Unbeholfenheit, Uneleganz, Plumpheit usw., die auch in den verschiedenen Tanzsequenzen immer wieder ausgespielt werden. Und während der Film von Tanzszene zu Tanzszene fortschreitet und Distinktionen zwischen Westernern (Britten/US-Amerikaner: tanzen nicht gern, können nicht tanzen) und Inder/innen (tanzen gern und können tanzen), zwischen indischen Frauen (tanzen virtuos und graziös) und Hijras (adaptieren und überspitzen diese Grazie) setzt, nimmt er im Kodex des ironisierten und zugleich zelebrierten Bollywoodfilms die korrekten, d.h. sozial kompatiblen, Paarungen vor – bis zur Doppelhochzeit im Happy End, wenn der reiche, gut aussehende und welt-offene US-Amerikaner mit der ›emanzipierten‹ Inderin und der nach Großbritannien emigrierte Inder mit der weniger ›widerspenstigen‹ Inderin zusammen gebracht werden. Diese narrative Umsetzung impliziert innerhalb der filmischen Logik nicht nur eine programmatische Kulturenmischung, sondern für die weiblichen Figuren dieses Settings auch jenen sozialen Aufstieg, den der europäische Nachkriegsfilm dem Typus

7 Hijras werden in Indien Personen genannt, die sich weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zugehörig fühlen.

8 Jeans signalisieren z.B. bei den verschiedenen weiblichen und männlichen Figuren des Films sowohl den ›Assimilationsgrad‹ als auch Klasse und Status, aber auch die Distinktion zwischen Freizeit und Berufswelt.

9 Zu diesen Zeichen zählen selbstverständlich auch die, dem imaginären filmischen Körper an- und eingefügten Accessoires und Apparate (so z.B. das Fitnessgerät als Stellvertreter für die US-amerikanische Freizeitkultur).

der berufstätigen Frau und insbesondere der Sekretärin buchstäblich auf den Leib schrieb. Nun kann man *BRIDE AND PREJUDICE* nicht unkommentiert einen Hollywood- oder Bollywoodfilm nennen, denn die Regisseurin Gurinder Chadha, Engländerin mit indischem Migrationshintergrund, kommt aus der feministischen Off-Kino-Szene (*PICKNICK AM STRAND/BHAJI ON THE BEACH*, GB 1993) und adressiert gezielt ein Publikum, das die fein differenzierten Gesten der cross-kulturellen Codes und Ironie-Signale des Independent Cinema zu lesen versteht. Dieses Faktum spielt jedoch für die gestische Performance eine untergeordnete Rolle. Zwar kommentiert der Film das Hollywood- wie auch das Bollywoodkino und dessen Genre-Regeln ironisch-augenzwinkernd, indem er zahlreiche Substories und Anspielungen auf Rassismen, Sexismen, Heteronormativität usw. in das Setting einführt, doch auf der Ebene der Gesten operiert er rein affirmativ – wie die von ihm zitierten Formate selbst. Es gibt daher kaum gestische Transformationen oder Passagen, die von den einzelnen männlichen und weiblichen Figuren vorgenommen werden, wie dies in *BILLY ELLIOT* der Fall ist.

Uniformität und Uniformiertheit: Geste und Dress Code

Für die schon genannten narrativen Typen, Genres und Formate (Eastern, Bollywood etc.) und insbesondere auch für *BRIDE AND PREJUDICE* ist das Einfügen in und Abheben von Einzelfiguren aus den Choreografien der Gruppe oder gar der Masse konstitutiv. Dieses vor allem auch für viele Tanzfilme unerlässliche pittoreske Arrangieren rief bereits bei Siegfried Kracauer theoretische Assoziationen an das Militärische und dessen »Bearbeitung« des Komplexes Masse/»Menschenmaterial« hervor (vgl. Kracauer 1977). Insbesondere für den Revuefilm und die »Girls Truppen« der Weimarer Republik ist dieser Komplex mehrfach untersucht und kommentiert worden (vgl. Hans 2004, Klooss/Reuter 1980). Der semantische Effekt homogener bzw. uniformer Gruppen- und Massenarrangements bindet sich in den Medien heute, wie Birgit Richard und Gabriele Mentges in ihrem Sammelband zur »Schönheit der Uniformität« hervorheben, auf vielfältige Weise an die symbolische Funktion der Uniformierung, d.h. des Anlegens und Tragens identischer Outfits, die ebenfalls im Konnex mit einem gestischen Repertoire machttechnologisch engstens verknüpft sind mit der bildmedial erotisierten Ästhetik der Uniform als Modeartikel. Filme wie *TOP GUN* (USA 1986, R: Tony Scott), *A FEW GOOD MEN* (*EINE FRAGE DER EHRE*, USA 1992, R: Rob Reiner), *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, R: Ridley Scott) usw. haben dies für den mili-

tärischen Diskurs in verschiedenen US-amerikanischen Kriegsphasen immer wieder eindrucksvoll demonstriert und auch auf den cinegrafischen Typus der Soldatin übertragen (s. Demi Moore als erotisierte Uniformträgerin in *A FEW GOOD MEN*, Kelly McGillis in *TOP GUN*). Im Werbespot wie auch in seinen künstlerischen Extensionen (z.B. Anne Kleins Kampagne »My Uniform«), im Musikclip (skandalisiert 2003 während des US-Angriffs auf den Irak in Madonnas *AMERICAN LIFE*, USA 2003, R: Jonas Åkerlund) oder im Filmmusical, z.B. in *CHICAGO* (USA 2002, R: Rob Marshall) oder *MOULIN ROUGE* (USA 2001, R: Baz Luhrman) besitzt Uniformierung im Costume Design jedoch in der Regel nicht nur die Konnotationen des Nationalen/Nationalstaatlichen sondern auch die der Gleichheit/Brüderlichkeit, des Korpsgeistes, des Kämpferischen, Militanten und der Ehre (s. auch die entsprechende Denotierung des Uniformtragens in diversen Dialogen in *A FEW GOOD MEN*). Die Gesten der Eingliederung in das größere Ganze vom militärischen Gruß bis zu den Gesten und Schrittfolgen des Military March sind ihr daher förmlich eingeschrieben. Dieser Aspekt ist es, der in Filmen wie *A FEW GOOD MEN* explizit gemacht und diskutiert wird. Auch für die Kirchen und die in ihnen codifizierten Kleidungsregeln und gestischen Archive formuliert der Spielfilm ein solches Spannungsverhältnis von offiziöser performativer Norm und erotischer Übertretung. Letzteres wird nicht nur im Genre des Nonnenfilms deutlich, sondern auch in anderen Genrefilmen wie dem Thriller *I CONFESS* (ICH BEICHTE, GB 1953, R: Alfred Hitchcock) mit Montgomery Clift als Priester oder in Fernsehmehrteilern wie *THE THORN BIRDS* (DORNENVÖGEL, USA/AUS 1983, 4 x 90 min., R: Daryl Duke) mit Richard Chamberlain als begehrendem und begehrtm Priester.

Als visualisierungsstrategisches Paradigma, sozusagen in ihrer »extended version« außerhalb der Traditionsinstitutionen Kirche, Militär, Polizei und Jurisdiktion, unterstützt Uniformierung im Film die uniformen Figurenarrangements und Ordnungsmuster der *mise en scène* und die dramaturgische Wechselwirkung von individualisierten Einzelfiguren mit ihren (Inter-) Aktionen und Komparserie, also: Masse. In den sich ständig selbst überarbeitenden Formaten des New Hollywood reicht dies bis zu einer konfrontativen Kommentierung des Gestischen und der Uniform (z.B. in der *MATRIX*-Reihe, USA 1999ff., R: Andy und Larry Wachowski). Auch hier wären zahlreiche Spielarten zu benennen: wenn etwa Streetgangs und Police Squad in Outfit und Gestik in Opposition gestellt werden, optisch differente Massenaufzüge zwischen sich formierenden »Rebellen« und »imperialen Truppen« bzw. »Klonkriegern« in Szene gesetzt werden (*STAR WARS EPISODE II: ATTACK OF THE CLONES*, USA 2002, R: George Lucas) oder militärische Ordnungsmuster mit tän-

zerischem ›Chaos‹ kontrastiert werden (Jamiroquai: DON'T GIVE HATE A CHANCE, 2005, R: Alexandre Courtes/Martin Fougeroles; vgl. Richard/Grünwald 2006). Der Komplex des Gestischen, gleich ob vereinzelt oder an Gruppen exemplifiziert, stellt dabei stets und in der Regel Bezüge zu einzelnen Komponenten der Erzählung her.

Geste und Bewegungsformationen im dokumentarischen und experimentellen Film

Im Gegensatz zum Erzählkino macht der künstlerische und dokumentarische Film den Komplex des Gestischen vielfach nicht nur explizit zum Thema (z.B. in vielen Arbeiten von Harun Farocki oder Matthias Müller), sondern analysiert sie zugleich. Jedoch liegt die Differenz im Approach nicht im konzeptuellen Bereich, denn auch der Actionfilm zeigt Kämpfe und Shoot Outs als choreographische Kämpfe (»choreographic fights«, Miranda Pennell zit. nach Schaefer 2007) oder als Spektakel mit Ballett-Qualitäten (»balletic qualities«, Arthur Penn).¹⁰ Auch Akira Kurosawa, Sam Peckinpah oder Arthur Penn, später dann Quentin Tarantino, Christopher Nolan oder Wong Kar-wai reinterpretieren und brechen ja bereits das filmisch fest etablierte Alphabet gestischer Gewalt und wandeln es kommentierend um in jene aufsehenerregenden Schauspiele des Tötens und Zerstörens, die Publikum und Filmkritik schockier(ten) und faszinier(ten) (vgl. Prince 1998: 67). Mit ähnlichen kamera- und schnittechnischen Implikationen, aber ganz anderen narrativen Rahmungen als der Tanz- und Choruslinefilm, nutzen Western, Eastern, Militär- und Actionfilm etwa das Cross Editing von Zeitdehnung und Zeitraffung, die anti-chronologische oder gegen die Erzähllogik gerichtete Montage, um explizite Bezüge zu Macht, Destruktion, Krieg, Kampf und Tod herzustellen, die in Tanz-, Musik-, Chorusline- oder Revuefilm gar nicht oder höchstens als verborgene Lesarten existieren.

10 Zit. nach Crowdus/Porton 1993: 9. Penn setzt extreme Slow Motion bereits in *THE LEFT HANDED GUN* (USA 1958) ein.



Abb. 1: *TATTOO* (GB 2001)

Dokumentarische und experimentelle Filme, aber auch kommerzielle Kurzformate wie Clip oder Kino-Trailer, können aus diesem illusionistischen Rahmen des Narrativen heraustreten. Die Regeln von Absenz und Präsenz der Geste, von Ein- und Ausschließungsprozeduren, werden dabei zitiert (z.B. aus dem Spielfilm) und nach anderen Regeln bearbeitet als im Erzählkino. Harun Farocki etwa untersucht und kommentiert immer wieder in seinen Filmen den Konnex von Geste und Gestus. In *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (D 2001) verdeutlicht er, wie das *consumer engineering* unsere Gesten und Blicke zu lesen und psychotechnisch zu verwerten gelernt hat. In *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) setzt er sich ausschließlich mit dem semantischen, expressiven und machtechnologischen Potenzial der Hände auseinander. *ÜBERTRAGUNG* (D 2007, R: Harun Farocki) rekonstruiert und »seziert« das Vokabularium der Gesten im Kontext der Geld- und Warenströme, etc.

Unter der Perspektive tänzerischer Gestik besonders aufschlussreich sind jüngst die filmischen Arbeiten der Tänzerin und Performance-Künstlerin Miranda Pennell. Als Filmemacherin bringt sie die Paradoxien eines genormten kulturell definierten gestischen Repertoires auf die Leinwand und untersucht sie mit verschiedensten filmischen Mitteln und Improvisationsanordnungen in diversifizierten und exemplarischen Praxisbereichen wie Alltag, Militär, Sport oder Tanz. Ihre Filme zeigen die Geste zwischen Banalität und Dramatizität, zwischen Alltagsverrichtung und Theatralik, bildmedialem Topos und Selbstinszenierung, während sie gleichzeitig Rahmenbedingungen *und* Artikulationen (Performanz) des Gestischen aufzeigt und schafft (z.B. durch Improvisationssituationen am Set). Für *FISTICUFF* (GB 2004) reinszeniert sie filmische Kämpfe in einer Kneipenkulisse, in der die übrigen Akteur/innen unbeeindruckt bleiben. Die simultane Sichtbarmachung zweier spektakulärer Fights, die spiegelverkehrte Wiederholung und die Kombination von theatralischem Faustkampf und friedlich-gelangweilter (Alltags-)Konversation in einem Pub in einer Einstellung oder einer Sequenz lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Künstlichkeit, aber auch auf die tänzerische Dramati-

zität der ›Filmprügelei‹ als etabliertem Spannung erzeugendem Verfahren des Erzählkinos. In TATTOO (GB 2001, s. Abb. 1) setzt Pennell die Rituale und ›Performances‹ des Militärs in eine idyllische Naturlandschaft, um den Drill, die Wiederholung eines leeren Zeichens, wie Pennell meint, herauszuarbeiten (vgl. Pennell zit. n. Schaefer 2007). Auch hier tun sich über Detailaufnahmen und Montage Bezüge zwischen Alltäglichkeit, performativer Serialisierung und theatraler Dramatisierung auf. Für HUMAN RADIO (GB 2002) recherchiert und castet sie Menschen, die »in ihren eigenen vier Wänden gern tanzen« (so lautete der entsprechende Aufruf zur Beteiligung an diesem Filmprojekt in den Zeitungen). In der durch Laiendarsteller/innen realisierten (Wieder-)Aufführung scheinbar privater Momente des Tanzens und in der Geste der Erprobung in Sets wie Küche, Wohnzimmer oder eigenem Garten wird filmisch zurückgenommen, was die Traditionen des Mainstreamkinos und insbesondere des Tanzfilms über Jahrzehnte hinweg konventionalisiert haben: die Dramatisierung und Erotisierung des Tanzes als kulturalisiertes Massenritual zwischen Frau und Mann, wie es in SHALL WE DANCE? (DARF ICH BITTEN?, USA 2004, R: Peter Chelsom) oder in den aktuellen Fernseh-Casting-Shows (z.B. LET'S DANCE, D 2006, RTL, DANCING STARS, A 2007 und 2009, ORF) reformatiert wird. Die Effekte dieser Entdramatisierung und Entnarrativierung durch das Einfügen in ein Alltagssetting oder eine lakonisch-kahle Landschaftsformation sind vielfältig. Die Versuchsanordnung und das Casting per Annonce in HUMAN RADIO bewirkten beispielsweise, dass der Film von Protagonistinnen dominiert und so eine zunächst nicht beabsichtigte zusätzliche Lesart der Geschlechterdifferenz eingeführt wird. Das Verfahren der Improvisation ermöglicht es der Regisseurin, die sich in ihren frühen Videoarbeiten zunächst selbst als Tanzende zur Filmfigur machte, Gesten als kulturell und sozial codierte ›Medien‹ der Expressivität und zugleich als beiläufig zu zeigen, wenn die Akteurinnen sich – scheinbar selbstvergessen – vor der Kamera in Szene setzen.¹¹ Auch MAGNETIC NORTH (GB/FIN 2003) nutzt das Gestische, die Improvisation und das Ritual, um eine filmisches Piktogramm junger Menschen und ihres Alltags in der Kleinstadt Oulu (Finnland) zu entwerfen. Ausschnitte aus Alltagspraktiken wie Schlittschuhlaufen oder E-Gitarre-Üben werden als weitgehend dialogfreie, rhythmisierte und der Landschafts- bzw. Stadtformation eingefügte per-

11 Dies steht nicht nur im Gegensatz zu den ebenfalls per Casting realisierten Versuchsanordnungen der genannten Fernsehshows, sondern auch zu den filmästhetischen Verfahren der Erotisierung durch Tanz z.B. in dem Spielfilm NELL (USA 1994, R: Michael Apted mit Jodie Foster in der Titelrolle), in dem Tanz als »naturhafte« menschliche Ausdrucksform in Szene gesetzt wird.

formative Akte gezeigt, denen eine im physikalischen Sinne magnetische Poesie innewohnt. Durch ihre soziologisch inspirierte und explizit analytische Film-Arbeit entfernt sich Pennell jedoch nicht nur von einer Visualisierung des Tanzes, den sie nun als Film-Sujet »zu theatralisch« findet (Pennell zit. n. Schaefer 2007), sondern auch von der Dominanz des Gestischen, denn die im Film zitierte Geste besitzt die Neigung zur Kontextualisierung und Narrativierung. Interessiert sie in *FISTICUFF* oder *TATTOO* noch vorrangig der »Effekt einer leiblichen Bezeichnung« und somit die »Oberflächenpolitik des Körpers« (Butler: 199) als Disziplinarproduktion, so gibt sie uns inzwischen primär die Alltags-»Performance« zur Beobachtung: den Akt der Herstellung, Er-Findung und Einbildung des Gestischen (der »fabrication« im Sinne Butlers).



Abb. 2: *YOU MADE ME LOVE YOU* (GB 2005)

In *YOU MADE ME LOVE YOU* (GB 2005) entsteht aus der improvisatorischen Versuchsanordnung ein Spiel und ein Wettbewerb zwischen Tänzerinnen und Kamera, das den konzentrierten Blick der Tänzerinnen als Pendant zum fixierenden, sich jedoch ständig entziehenden Kamera-Auge vorführt. Nicht die Kamera sucht die Akteurinnen zu erfassen, hier müssen die Akteurinnen der Kamera folgen und die Aufnahmeapparatur im Auge behalten. Jedes Wegschwenken der Kamera wird also von der Gruppe der Tänzerinnen mit Körperbewegungen beantwortet, die für die Zuschauer jedoch unsichtbar bleiben. Wir sehen hingegen nur noch das Ergebnis dieses Virtuositätswettbewerbs: die Nahaufnahme der Tänzerinnen, die mit konzentriertem Blick die Kamera im Auge behalten, um im Bilde, im Frame zu bleiben. Das ganze Setting der Versuchsanordnung ist nur per Ton zugänglich: hörbar in den abrupten Fußbewegungen, wenn die Ballerinas ihren Körper wieder mit Blick auf den Monitor und schnellen Schritten in den Fokus der sich entziehenden Kamera zurückbringen. Die Kamera lässt sich, wie der Titel sagt, lieben. Durch die Begrenzung des Filmausschnitts, durch die Kadrange, durch die gleich bleibende Einstellungsgröße, ist dem Publikum nur der betrachtende Blick der Protagonistinnen zur Betrachtung und zum Rätselraten (was

geht hier vor?) gegeben: Das Gestische, und dies scheint mir bezeichnend zu sein, ist in dieser filmischen Arbeit nunmehr vollständig absent.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Schmutz, Henna/Widmann, Tanja (Hg.): Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Wien, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 39-48.
- Barthes, Roland (1990): »Cy Twombly oder Non multa sed multum«. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main.: Suhrkamp, S. 165–183.
- Bruns, Karin (2006): »Learning from Europe? Copy and Paste? Das Independent Cinema zwischen Autorenfilm, New Hollywood und Dogma 95«. In: Stephan, Alexander/Vogt, Jochen (Hg.): Die Amerikanisierung der deutschen Kultur seit 1945, München (Reihe des Kulturwissenschaftlichen Institut Essen), S. 201-217.
- Butler, Judith (2000): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Crowdus, Garry/Porton, Richard (1993): »The Importance of a Singular, Guiding Vision: An Interview with Arthur Penn«. Cineaste 20, Nr. 2: Frühjahr, S. 5-12.
- Derrida, Jacques (2001): »Signatur Ereignis Kontext«. In: Limited Inc., Wien, Passagen Verlag, S. 15-45.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hans, Jan (2004): »Musik- und Revuefilm«. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, Bd. 4, München, Paderborn: Fink, S. 203-228.
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980): Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried [1928] (1977): Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kwai-Cheung Lo (1999): »Muscles and Subjectivity: A Short History of the Masculine Body in Hong Kong Popular Culture«. Camera Obscura, Nr. 39, S. 105-125.
- Löffler, Petra (2003): »Was Hände sagen. Von der »sprechenden« zur »Ausdruckshand««. In: Bickenbach, Matthias/Klappert, Annina/Pompe, Hedwig (Hg.), Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien, Köln: DuMont, S. 210-242.

- Parker, Andrew/Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.) (1995): *Performance and Performativity*, New York: Routledge.
- Prince, Stephen (1998): *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University Press.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan (2006): »Horde und Kriegsrevue? Formationen von Männlichkeit und ihre Verortung im Gruppenspektakel«. In: Jäger, Andrea/Antos, Gerd/Dunn, Malcolm H. (Hg.), *Masse Mensch. Das »Wir« – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, S. 223-237.
- Richard, Birgit/Mentges, Gabriele (Hg.) (2005): *Schönheit der Uniformität. Körper – Kleidung – Medien*, Frankfurt: Campus.
- Schaefer, Dirk (2007): *Choreografien für die Kamera. Miranda Pennell. Feature im Rahmen der arte-Sendung »Kurzschluss« vom Mittwoch 17. Januar 2007, um 00.10 Uhr.*
- Schumacher, Eckhard (2003): »Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart.« In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 383-402.
- Wegenast, Ulrich (2004): »Flaming Gestures. Gesten im künstlerischen Film«. *Kritische Berichte* 4/04, S. 47-60.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Filmstill aus: Pennell, Miranda (2001): *Tattoo*, GB.

Abb. 2: Filmstill aus: Pennell, Miranda (2005): *You Made Me Love You*, GB.

EKSTASE/ERSCHÖPFUNG

»KADENZEN DES GANZEN KÖRPERS« – DAS SICH-BEWEGEN DES MUSIKERS

VERA VIEHÖVER UND STEPHAN WUNSCH

Über das Sich-Bewegen des Musikers zu sprechen scheint der Natur der Kunstform Musik nicht angemessen: Musik ist zum Hören da. Freilich: hörbare Musik entsteht nur, indem ein Musiker ein Instrument manipuliert (elektronisch erzeugte Klänge ausgenommen); indem der Körper des Musikers sich dem Klangkörper des Instruments zuwendet, es mit den Händen, den Füßen bedient, ihm mit den Lippen seinen Atem einbläst, es mit Schulter oder Knien stützt. Entsprechend verlangt der Klangkörper, dessen Form sich in einem oft Jahrhunderte währenden Prozess nach der Maßgabe optimaler Bedienbarkeit gebildet hat, seinerseits vom Musiker-körper, sich in eine dem Instrument angepasste Form zu bringen.

Die Optimierung der Bewegungsökonomie ist für Instrumentalisten praktisch aller Sparten Grundlage für die Verbesserung des Klangergebnisses. Ein Musikinstrument zu bedienen ist, mit Marcel Mauss zu sprechen, eine »Technik des Körpers«, mithin eine der »Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen« (Mauss 1989: 199).¹ Das Geformtwerden durch das Instrument, das als ausdifferenzierte Körpertechnik für den Betrachter erfahrbar wird, teilt der Musiker grundsätzlich mit jedem Menschen, der ein Werkzeug bedient. Zwar wird ein solcher Grad der Verfeinerung, wie er für die Ausführung virtuoser Musikstücke erforderlich ist, von einem Handwerker gewöhnlich nicht verlangt. Dennoch sieht man auch dem Benutzer einer Säge sein Können auf den ersten Blick an und wird es an der Qualität des Schnittes und der Schnelligkeit seiner Ausführung bestätigt finden. Der Sägenvirtuose wird das Werkzeug mit größter Gleichmäßigkeit führen, Druck und Zuggeschwindigkeit stehen im idea-

1 Mauss unterscheidet zwischen reinen »Techniken des Körpers« und »Techniken mit Instrumenten«, wobei er allerdings auch den Körper selbst schon als Instrument auffasst (206). Streng genommen müsste man in unserem Zusammenhang also von einer »Körpertechnik mit Instrument« sprechen.

len Verhältnis, das Werkstück ist in der richtigen Höhe fixiert, Füße und die freie Hand verschaffen dem Handwerker einen sicheren Stand und erscheinen unbeweglich – der Körper des Sägenden ist auf das alleinige Ziel hin durchökonomisiert, dem ausführenden Arm eine ideale Kraftübermittlung zu gestatten. Nicht erwarten würde man hingegen, dass der Handwerker plötzlich mit der freien Hand Figuren in die Luft zeichnete, dass seine Lippen sich zu unhörbaren Lauten verformten, ein ekstatisches Pulsieren durch seinen Leib führe oder das bevorstehende Ende des Schnittes sich durch ein leidenschaftliches Vor- und Zurückwerfen des Kopfes ankündigte – und keinesfalls würde man solches Gebaren für ein Zeichen besonderer Professionalität halten.

Bei professionellen Musikern hingegen rufen solche Verhaltensweisen keineswegs Erstaunen hervor – im Gegenteil: Sie werden vom Publikum erwartet und mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt. Dabei sprechen wir nicht etwa von Rockmusikern, deren Live-Auftritte anderen Regeln gehorchen und deren Können in der Regel nicht primär in souveräner technischer Beherrschung eines Instrumentes besteht. Virtuosen der klassischen Musik leisten dagegen in technischer Hinsicht so Unglaubliches, dass man sich wundern muss, wie es ihrem Gehirn möglich ist, darüber hinaus noch Bewegungen zu gestalten, die außerhalb der Bewegungsökonomie stehen. Denn offenkundig dienen diese Bewegungen nicht der Manipulation des Instrumentes, ja müssten der effizienten Klanggestaltung eigentlich sogar abträglich sein. Ein Schaukeln des Oberkörpers – so möchte man meinen – kann die Aufgabe, auf einem lose auf der Schulter gelagerten Instrument Fingerbewegungen von höchster Schnelligkeit und Präzision auszuführen, nur erheblich erschweren. Ein energisches Zurückwerfen des Kopfes verringert die Nähe zu einem Tasteninstrument und müsste eigentlich der konzentrierten Spielbewegung schaden. Dennoch scheinen solche Bewegungen, die wir hier, weil sie spielökonomisch offenbar überflüssig sind, zunächst provisorisch »Restbewegungen« nennen wollen, dem Musizieren unmittelbar zuzugehören. Sie sind ganz offensichtlich nicht ohne weiteres vom Spielvorgang ablösbar und damit Teil des Sich-Bewegens des virtuellen Instrumentalmusikers. Wie können wir nun diese Bewegungen, deren Funktion in der bewegungsökonomischen Gleichung uns nicht unmittelbar einleuchtet, beschreiben? Handelt es sich hier um eine Art Gebärdensprache, die das rein musikalische Zeichensystem unterstützt, begleitet oder erweitert? Sind die »Restbewegungen« als Vehikel des Ausdrucks zu verstehen? Wenn ja, was drücken sie aus?

Domestizierung des Körpers

Innerhalb der sogenannten »klassischen« Musikkultur sind im Laufe der Jahrhunderte höchst unterschiedliche Körpertechniken entstanden, die jeweils einem eng umrissenen Kontext zugehören. So ist die Körpersprache des Orchestermusikers im Vergleich zu der des Solisten zurückgenommen; seine Bewegungen verlaufen zu denen des Pultnachbarn weitgehend synchron, und die im Gleichschritt auf- und niederfahrenden Bögen der Streicher im Orchester scheinen optisch das beste Zeugnis davon abzulegen, was einen »homogenen Klangkörper« auszeichnet. Allzu auffällige Bewegungen würden beim Orchestermusiker schnell affektiert wirken und seine Einordnung ins Kollektiv in Frage stellen. Das Sich-Bewegen der Musiker im professionellen Orchester hat einer am Ideal der Homogenität ausgerichteten Choreographie zu gehorchen. Die Mitglieder eines kammermusikalischen Ensembles bilden in der Regel wiederum andere Körpertechniken aus als die eines Symphonieorchesters. Häufig spielen sie stehend und nehmen mehr Bewegungsraum in Anspruch als ihre beengt sitzenden Kollegen aus dem Orchester. Der Ensemblespieler steht, was sein Bewegungsverhalten angeht, gewissermaßen zwischen dem Orchestermusiker und dem Instrumentalsolisten, auf den allein sich im Folgenden unsere Ausführungen beziehen.

Anders als Orchestermusiker und Ensemblespieler, deren Bewegungsradius allein schon durch den Körper des Nachbarn begrenzt wird, hat der Solist durch seine Bewegungen buchstäblich den eigenen »Spiel-Raum« zu definieren. Der Solist – so will es die grundsätzlich heute noch maßgebliche Tradition der bürgerlichen Konzertkultur des neunzehnten Jahrhunderts – tritt, insbesondere wenn er Virtuose ist, als einzigartiges Individuum auf, das durch eine die Grenzen des Gewöhnlichen sprengende künstlerische Begabung ausgezeichnet ist. Seine Darbietung erschöpft sich nicht im Hörbaren, sondern ist zugleich Schauspiel für das Auge. Seine häufig raumgreifenden, fast immer aber auffälligen Bewegungen beim Spiel gehören zum »Spektakel«. Sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuss nicht – im Gegenteil: sie vermögen ihn gar zu verstärken. Diese wohlwollende Sicht auf den Instrumentalvirtuosen, der sein Sich-Bewegen geradezu ausstellt, ist allerdings recht neu. Dies wird deutlich, wenn man instrumentaldidaktische Texte aus dem 18. Jahrhundert daraufhin befragt, was sie den Schülern im Hinblick auf die »Techniken des Körpers« empfehlen.

Was wir »Rest« genannt haben, nämlich diejenigen Bewegungen des Musikers, die aus spielökonomischer Sicht überflüssig sind, da sie nicht zu den für die Klangerzeugung notwendigen Spielbewegungen gehören, haben offenbar bereits im 18. Jahrhundert das besondere Interesse der

Musikpädagogen erweckt, bilden sie doch einen wichtigen Gegenstand der Instrumentalschulen der Aufklärung. Diese an Musiklehrer ebenso wie an Laienmusiker gerichteten, systematisch aufgebauten Lehrwerke traten im Zuge der allgemeinen Literalisierung allmählich an die Stelle der Etüdensammlungen oder Tabulaturen, die keine ausführlichen spieltechnischen Hinweise oder gar weitergehende Reflexionen über das Musizieren als Kunst enthielten. Unter dem Titel *L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN* veröffentlichte im Jahr 1717 der Komponist und Cembalist François Couperin das »erste eigentliche Klavierlehrbuch« (Linde 1961: 7). Dort erfährt der Schüler:

»Sitzt man am Clavecin, so drehe man den Körper ein klein wenig nach rechts, die Knie seien nicht krampfhaft geschlossen, die Füße halte man nebeneinander, den rechten Fuß aber besonders nach außen. / Das Schneiden von Grimassen kann man sich selbst abgewöhnen, indem man einen Spiegel auf das Pult des Spinetts oder des Clavecin stellt. / [...] / Es ist besser und schicklicher, den Takt weder mit dem Kopfe, noch mit dem Körper oder den Füßen anzugeben. An seinem Clavecin soll man eine gefällige Miene zur Schau tragen. / Man hefte den Blick nicht starr auf einen bestimmten Gegenstand, schicke ihn aber auch nicht allzusehr ins Leere: endlich – man blicke die Gesellschaft, so eine vorhanden ist, an, als ob man gar nicht anderweitig beschäftigt wäre.« (Couperin 1961: 11)

Couperin hielt es demnach für unerlässlich, dem Schüler die Notwendigkeit der Selbstkontrolle nahezubringen. Nur solche Bewegungen sind erlaubt, die im Hinblick auf das Ziel der richtigen Tonerzeugung unabdingbar sind, alle anderen werden als »unschicklich« bewertet und sind deshalb rigoros auszumerzen. Die Forderung, eine »gefällige Miene« zu zeigen und den Blick nicht aufdringlich auf die »Gesellschaft« zu richten, verweist auf das Verhältnis zwischen Musiker und Publikum im frühaufklärerischen Musikbetrieb. Der Musiker, der normalerweise zur Unterhaltung adliger Gesellschaften spielt – und zwar nicht etwa auf einem Podium und auch nicht vor schweigenden Zuhörern –, gehört im weitesten Sinne zum Dienstpersonal. Er steht somit in der sozialen Hierarchie unter denen, die ihm zuhören, und ist nicht Mitglied ihrer Gesellschaft. Als Person soll der musikalische Lakai nicht in Erscheinung treten, und schon gar nicht soll er das Publikum mit den physischen Herstellungsbedingungen seiner Musik belästigen. Die »Restbewegungen« des Körpers, in denen der Musiker als Subjekt kenntlich wird, müssen daher so vollständig wie nur möglich zum Verschwinden gebracht werden.

Couperins didaktisches Werk ist ein Vorläufer der nur wenige Jahrzehnte später entstandenen, weitaus wirkungsmächtigeren Instrumentalschulen der Empfindsamkeit. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts propa-

gierten die empfindsamen Musikästhetiker die Abkehr vom musikalischen Mimesis-Prinzip. An die Stelle der bis dahin gültigen Vorstellung, die zentrale Aufgabe des Musikers bestehe darin, mit musikalischen Mitteln Affekte nachzuahmen, trat als neues Ideal der »Ausdruck« von Leidenschaften. Der Zuhörer sollte vom musikalischen Vortrag vor allem emotional gerührt werden, und Rührung, so liest man in Carl Philipp Emanuel Bachs *VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN*, konnte ein Musiker nur dann, wenn er selbst gerührt war.² Aus diesem Empathie-Konzept ergibt sich für Bach auch eine neue Sicht auf die von Couperin noch pauschal für unerwünscht erklärten unwillkürlichen Körperbewegungen: Wenn der Musiker »dieselbe [!] Leidenschaften« empfinden soll, die »der Urheber eines fremden Stückes bey dessen Verfertigung hatte«, kann er gar nicht umhin, so meint Bach, seinen Körper ins Spiel zu bringen: »Daß alles dieses ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebärden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen.« (122f.)

Bach hat seine im Vergleich zu Couperin mildere Sicht auf die »Gebärden« des Musikers in einer Zeit entwickelt, die dem Musiker einen neuen Status einräumte: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in Konkurrenz zum adligen ein bürgerliches Musikleben, in dem der Musiker nicht mehr als Lakai auftrat, sondern als Freund unter Freunden. Das Verhältnis zwischen Musiker und Publikum wandelte sich also: Der Musiker wurde – zumindest in den kunstinteressierten bürgerlichen Kreisen – als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft akzeptiert. Aus Bachs Sicht ist es Aufgabe des Instrumentalisten, den Gleichklang der Gemüter herzustellen und als musikalischer Vermittler sogar den abwesenden Komponisten in den Kreis der Empfindsamen mit einzubeziehen.

Auch wenn in der Klavierschule im Hinblick auf den Umgang mit der Körperlichkeit des Musikers ein freier Geist zu wehen scheint, darf doch nicht übersehen werden, dass auch Bach im Sinne der Bewegungseffizienz nutzlose Körperbewegungen nur nach Maßgabe einer strengen Ökonomie zulässt: Aus seiner Sicht sind sie Bestandteil des empfindsamen Ausdrucksverhaltens des Musikers und insofern notwendig, als sie letztlich nützlich sind: Sie dienen der optimalen Übertragung des musika-

2 »Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.« (Bach 1994: 122)

lisch chiffrierten Sentiments vom Komponisten über die Schaltstelle Musiker auf den Zuhörer. Alle Entäußerungen des Körpers, die dieser – im Vergleich zur Zeit der Frühaufklärung immerhin erweiterten – Ökonomie des Musizierens nicht gehorchen, bleiben weiterhin tabu, denn sie verstoßen aus der Perspektive empfindsamer Ästhetik gegen die Regeln des »guten Geschmacks«. Verboten sind daher alle Arten von »Unarten«, wie es in Leopold Mozarts zur gleichen Zeit entstandenen GRÜNDLICHEN VIOLINSCHULE heißt, insbesondere

»das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Rümpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bey Abspielung einer oder der andern beschwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des Leibes, wodurch sich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man spielt erschüttert, und die Zuhörer bey dem Anblicke eines so mühsamen Holzhauers entweder zum Gelächter oder zum Mitleiden bewogen werden.« (Mozart 1995: 56f.)

Zu vermeiden ist jede Entgleisung, und zwar nicht nur, weil dadurch die Klangsönheit beeinträchtigt werden könnte, sondern weil unwillkürliche Körperbewegungen den ausführenden Musiker entblößen und der Peinlichkeit anheimgeben würden. Die peinlichen »Restbewegungen«, die Mozart aufzählt – Drehungen, Krümmungen, Zischen, Schnauben, Naserümpfen –, verweisen allesamt auf die tierische Natur des Menschen. Dieser freien Lauf zu lassen, würde eine Verletzung zentraler bürgerlicher Normen und damit letztlich den Ausschluss des Musikers aus der bürgerlichen Gesellschaft bedeuten. Der empfindsame Gefühlsausdruck muss deshalb paradoxerweise strengster rationaler Kontrolle unterliegen.³ Die zur Empfindsamkeit erzogene Seele des idealen Musikers bleibt damit im domestizierten Körper eingesperrt. »Reste« in der musikalischen Bewegungsgleichung sind weiterhin unerwünscht.

Inszenierter Kontrollverlust

Eine grundsätzlich veränderte Sicht auf das Sich-Bewegen des Musikers finden wir erst im 19. Jahrhundert, und zwar in den zeitgenössischen Zeugnissen über die Auftritte der großen Virtuosen, allen voran Franz Liszt und Niccolò Paganini. Die mediale Konstellation hat sich funda-

3 Zu diesem Paradoxon vgl. auch Kaden 1993: 143.

mental geändert: Konzerte finden nicht mehr ausschließlich in adligen Salons und bürgerlichen Wohnräumen statt, sondern zunehmend in öffentlichen Sälen. Der Instrumentalsolist hat inzwischen das Podium erklommen. Dieser Wechsel in eine erhöhte Position ist insofern signifikant, als er wiederum ein verändertes Verhältnis zwischen Musiker und Publikum anzeigt: Der romantische Virtuose ist nicht mehr Teil der Gemeinschaft derer, die ihm zuhören; er spielt vielmehr in auratischer Ferne – auch dann, wenn er faktisch nicht mehr als einige Meter vom Publikum entfernt ist. Als Künstler steht der genialische Virtuose nun außerhalb der Gemeinschaft, die ihn als Idol bewundert und verehrt.

Im Übrigen ist auch das Medium, das uns heute über das Sich-Bewegen der Virtuosen in Kenntnis setzt, ein anderes geworden: Waren bisher vornehmlich didaktische Werke unsere Quelle, so treten nun Augenzeugenberichte an deren Stelle. In ihnen berichten begeisterte Anhänger von genialischen Individuen, die das Konzert für das Publikum zu einem rauschhaften, singulären Ereignis zu machen vermögen – einem Ereignis nicht zuletzt für das Auge. Liest man die Berichte über die Auftritte des »Teufelsgeigers« Paganini, so fällt auf, dass über sein Aussehen und über seine Bewegungen mindestens ebenso viel reflektiert wird wie über das klangliche Ereignis seines Spiels. Immer wieder betonen die Zeitgenossen den Kontrast zwischen Paganinis kränklicher, ja fast leichenhafter Erscheinung und der Lebendigkeit seiner Bewegungen im Augenblick des Spiels. Dabei scheint sein Körper *sich zu bewegen*, ohne dass sein Geist noch in der Lage wäre, Kontrolle über ihn auszuüben. Max Julius Schottky schreibt:

»Er ist so mager, daß man nicht füglich magerer seyn kann [...]. Kaum scheint er in der Kleidung zusammenzuhängen, und macht er seine Verbeugungen, so *bewegt sich* der Körper auf eine sonderbare Art, daß man alle Augenblicke fürchtet, die Füße könnten *sich* vom Rumpfe *trennen*, und der ganze Mensch würde in einen Knochenhügel zusammenstürzen. Beim Spiel ist der rechte Fuß vorgeschoben, der, wenn die Passagen lebhafter werden, mit an's Komische grenzender Heftigkeit den Takt angiebt, ohne daß aber das Gesicht etwas von seiner Abgestorbenheit verlöre, außer wenn es *sich* für den Beifallsdonner zum sonderbaren Lächeln *verzieht*, wo *sich* allmählig die Lippen wunderlich *verschieben* und die Augen, zwar mit einigem Selbstgefühl, aber doch nicht ohne Gutmüthigkeit nach allen Seiten blinzeln. Bei schwierigen Stellen bildet sein Körper eine Art Dreieck, da *sich* der Leib dann übermäßig *einbiegt* während der Kopf und der rechte Fuß voranstehen.« (Schottky 1909: 2) [Hervorh. d. Verf.]

Paganinis Bewegungen scheinen sich im Spiel zu verselbständigen, die Glieder seines Körpers scheinen sich der Willkür des Musikers zu ent-

ziehen: Nicht er bewegt sich, sondern seine Füße, sein Gesicht, seine Lippen, seine Augen bewegen ihn. Darüber hinaus gehorchen seine Bewegungen keiner spieltechnischen Ökonomie mehr: sie sind schlicht »übermäßig«. Dieses Übermäßige wird nun aber vom Publikum nicht mehr als anstößig empfunden, sondern im Gegenteil: Gerade in den Bewegungsexzessen, d.h. in der Überschreitung der Grenzen des Wohlanständigen und zugleich der spieltechnischen Ökonomie, erkennt es den untrüglichen Beweis dafür, dass hier das Ideal unbegrenzten Selbstausdrucks verwirklicht sei.



Abb. 1: DER TEUFELSGEIGER. Zeichnung von J. P. Lyser, Hamburg 1830

Für Johann Christian Lobe ist es denn auch die Fähigkeit, im Vortrag die eigene »Seele« zu geben, die Paganini einzigartig macht:

»Dieses Seelische ist es, [...] was seinem Tone jene eigentümliche Charakteristik gibt und deshalb unnachahmlich bleiben wird, weil er nur *seine* Seele reden läßt, nur *sein* Ich ausspricht. Er hat nämlich seine Violine zum Sprechorgan seiner innersten Empfindungen und seines eigentümlichen Gemüts- und Bildungszustandes gemacht. Was in seinem Innern vorgeht, drückt das Instrument mit seltener Wahrheit, Treue und Innigkeit aus [...].« (Lobe zit. nach Kapp 1969: 126f.)

Die Befreiung des Musikers aus dem Korsett der Bewegungsökonomie geht also einher mit der Entstehung einer neuen Vorstellung vom Künstler: Der Musiker als Virtuose ist demnach nicht mehr Diener der Musik, vielmehr dient die Musik ihm. Der wohlkalkulierte Kontrollverlust verhilft ihm, so will es die zugrunde liegende ästhetische Ideologie, zur vollkommenen Selbstaussprache. Der Zuhörer, der im romantischen Konzertbetrieb immer zugleich Zuschauer ist, wird dabei in die Position eines Voyeurs versetzt, der sich am Exhibitionismus des Künstlers berauscht. Gerade in den nicht mehr domestizierbaren Bewegungen, in der

schamlosen Ausstellung von Körperlichkeit, offenbart sich ihm die Subjektivität des genialischen Individuums.

Dieses Phänomen lässt sich auch am Beispiel Franz Liszts nachvollziehen, der – abgesehen von Paganini – wie kein anderer den Typus des romantischen Virtuosen verkörpert. Für Dieter Hildebrandt, Autor eines populärwissenschaftlichen Standardwerks über die Geschichte des Klavierspiels im 19. Jahrhundert, ist Liszts außergewöhnliche Suggestionskraft in hohem Maße darauf zurückzuführen, dass es ihm gelungen sei, »das Klavier zum Schauplatz eines Dramas« zu machen, in dem »alle die Kämpfe, Leidenschaften, Naturgewalten und Todesritte« nicht allein in der Musik, sondern auch in Mimik und Gestik dargestellt würden: »Da gibt es Gebärden bis hin zur Ungebändigkeit, Sprünge nicht nur auf den Tasten, sondern auch Sprünge vom Stuhl, Windungen wie die einer Pythia, da wandert der Kopf immerzu hin und her wie der eines Zuschauers beim Tennis, da gibt es Kadenz des ganzen Körpers [...], Arm-Ekstasen über donnernden Akkorden [...].« (Hildebrandt 2002: 207)

Wie die Auftritte Paganinis waren auch die Liszts für die Zeitgenossen in hohem Maße visuelle Ereignisse. So schreibt Heinrich Heine über den jungen Liszt: »Wenn er z. B. damals auf dem Pianoforte ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie von Sturmwind schlotterten seine Glieder, und seine langen Haarzöpfe träuften gleichsam vom dargestellten Platzregen.« (Heine 1994: 425)

Für Robert Schumann, ein Augenzeuge wie Heine, ist das Bewegungsbild, das der Virtuose dem Zuschauer zeigt, gar integraler Teil der Ästhetik des Lisztschen Klavierspiels: »In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. [...] Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.« (Schumann 1914: 87) Schumann sieht bei Liszt das neue Ideal der Selbstaussprache des Musikers in reinster Form verwirklicht: »Es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt.« (Ebd.)



Abb. 2: Karikatur eines Liszt-Auftrittes (Berlin 1842)

Das exzessive Bewegungsspiel der großen Virtuosen Paganini und Liszt erleben die Zeitgenossen somit als Ausdruck im psychologischen Verständnis: Das, was wir »Rest« genannt haben, ist für den romantischen Zuhörer/Zuschauer nicht mehr, wie in der Epoche der Empfindsamkeit, unvermeidliche Begleiterscheinung bei der Übermittlung musikalischer Botschaften vom Komponisten über den Musiker zum Publikum, sondern Vehikel der »leidenschaftlich aufgestürmten Seele«⁴ des Virtuosen. Die romantische Ideologie besagt: Gerade durch das Überflüssige, durch den aus der Bewegungsökonomie ausbrechenden Körper, »spricht« das Genie. Indem es den Kontrollverlust zum Ereignis macht, führt es den Zuschauern ihr Gefangensein in den Normen bürgerlicher Wohlanständigkeit vor. Sie werden Zeugen einer Entfesselung der Leidenschaften, die ihnen selbst nicht zusteht. Um so größer ist der voyeuristische Genuss.

Glenn Gould auf DVD

Wie eingangs schon erwähnt, gehorcht der heutige Konzertbetrieb und damit auch der Auftritt des Virtuosen theatralen Regeln, die im Wesentlichen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeformt worden sind (vgl. dazu auch Brandstetter 2002: 214). Das klassische Konzert von heute ist insofern nichts anderes als ein Zitat des 19. Jahrhunderts. Zugleich ist es für das Musikleben ein Nebenschauplatz geworden, während der Tonträgermarkt den eigentlichen Schauplatz darstellt. Die Allhörbarkeit der Musik im Zeitalter ihrer digitalen Brennbarkeit aber hat das Bedürfnis, den Musiker beim Spiel zu sehen, nicht gemindert, und der technische Fortschritt hat dafür gesorgt, dass uns der Musiker durch

4 Ludwig Rellstab: Franz Liszt. Berlin 1842. Zit. n. Dömling: 1985

Film- und Fernsehaufnahmen, zunehmend auch über das Internet, heute so nah vor Augen gebracht wird wie nie zuvor. Dass in Zeiten eines immer härter werdenden Kampfes um die Aufmerksamkeit der Medien der Aspekt der kalkulierten Inszenierung des eigenen Bewegungsverhaltens eine immer größere Rolle spielt, versteht sich fast von selbst. So ist die Visualisierung stilisierter Bewegung inzwischen Bestandteil wohlausgefeilter Marketingkonzepte der jeweiligen Plattenfirmen.

Auffällig ist dabei, dass – wie hier im Falle des chinesischen Klavier-Popstars Lang Lang – nicht selten gerade solche Bewegungsbilder ausgewählt werden, die den Musiker zwar in Bewegung, aber außerhalb des Spielvorgangs zeigen.



Abb. 3: Der chinesische Pianist Lang Lang

Auch wenn Rituale der Selbstinszenierung, auch der Inszenierung der eigenen Körperbewegungen, heute mehr denn je zuvor die Medienauftritte großer Virtuosen kennzeichnen, so hat sich doch insofern seit den Zeiten Liszts und Paganinis nicht viel geändert, als die Inszenierung im Kern immer noch auf dem Ausdrucksparadigma beruht: Wo ein ekstatisches Gebaren kalkuliert eingesetzt wird, geschieht es mit der Intention, das tradierte Stereotyp des genialischen Individuums beim Betrachter zu aktivieren. Insofern wird auf das Konzept »Bewegung als Ausdruck von Innerlichkeit« auch da Bezug genommen, wo Bewegung zum reinen Oberflächenphänomen geworden ist. Mag der Konsument auch heute nicht mehr in jedem überragenden Virtuosen ein Genie erkennen, so ist doch der Glaube geblieben, dass die mehr oder weniger ekstatischen Bewegungen, die die modernen Virtuosen kultivieren, eine besondere Sprache sind, in denen die Musiker sich selbst artikulieren.

Der legendäre kanadische Pianist Glenn Gould, dessen »Restbewegungen« wir im Folgenden genau zu beschreiben versuchen, hat die soeben skizzierte mediale Entwicklung früher als andere erkannt und mit großer Konsequenz in seiner eigenen Musizierpraxis vollzogen: 1964

verkündete er seinen endgültigen Abschied vom öffentlichen Konzertpodium und war fortan nur noch via Schallplatteneinspielung für sein Publikum zu hören. Dieser Abschied lässt sich als bewusster Bruch mit der empfindsam-romantischen Tradition verstehen: Indem Gould freiwillig auf das Podium verzichtet, löst er auch sein Publikum auf und vollzieht die radikale Re-Privatisierung des Musizierens. Die Idee einer Kommunion der Seelen im gemeinsamen Musikerlebnis ist damit aufgekündigt. Gould zieht gewissermaßen eine Wand zwischen sich und dem Publikum auf.

Bekanntlich aber öffnete der angeblich so öffentlichkeitsscheue Gould sein Tonstudio bereitwillig für Kamerateams, die ihn bei seinen Einspielungen filmen sollten. So hatte die Öffentlichkeitsflucht des Eremiten Gould zur Folge, dass sein Spiel auch visuell bestens dokumentiert ist. Die Kamera inszeniert seine Spielbewegungen in Großaufnahme und zeigt sie in Einstellungen auf Hände, Gesicht, Profil und über die Schulter. Die mediale Konstellation, unter der wir uns dem Sich-Bewegen des Musikers anzunähern vermögen, hat sich damit ein weiteres Mal geändert: Während das Agieren Liszts und Paganinis uns wie den meisten Zeitgenossen allein durch schriftliche Berichte zugänglich ist und nur den unmittelbaren Augenzeugen als einmaliges, rauschhaftes Ereignis erfahrbar war, können wir Goulds Spiel jederzeit im Wohnzimmer betrachten, von allen Seiten, immer wieder, im schnellen Vor- und Rücklauf und – wie hier im Text – als Standbild.⁵

Auffällig im Hinblick auf Goulds »Technik des Körpers« ist schon die Art, in der der Pianist am Klavier Platz nimmt: Von Beginn seiner Karriere an saß er nie anders denn auf einem von seinem Vater eigens präparierten Klappstuhl, der den Pianisten auf eine niedrigere Sitzhöhe bringt, als sie gewöhnliche Klavierhocker einzunehmen gestatten. Abgesehen von dem kuriosen Gegenstand selbst, dessen Wert für die Imagepflege als erstes Zeichen von Schrulligkeit sicher früh erkannt worden ist – eine Reproduktion ist neuerdings unter www.glenngould-chair.com zu erwerben –, ist die so zustande kommende Sitzhaltung äußerst ungewöhnlich, und kein Klavierlehrbuch würde sie empfehlen: Die Unterarme bilden keine Waagerechte, sondern sind vom Handgelenk zu den Ellbogen hin abwärts geneigt, was für Kraftübertragung und Kontrolle der Finger eigentlich ungünstig sein müsste; die leicht angehobenen Schultern verstärken den Eindruck einer recht unbequemen Position, ganz so, als müsste ein kleines Kind von einem Erwachsenenstuhl aus auf dem Esstisch hantieren.

5 Alle Abbildungen zu Glenn Gould sind Standbilder aus Bruno Monsaingeons Film *Glenn Gould. The Alchemist*, der 1974 entstanden und 2002 bei EMI Classics als DVD erschienen ist.



Abb. 4: Glenn Goulds Haltung

Selten wird man erleben, dass ein virtuoser Pianist Gelegenheit findet, eine Hand für überschüssige Nebenbewegungen zu verwenden; Gould aber tut dies. Zu Beginn eines *Contrapunctus* aus Bachs KUNST DER FUGE etwa vollführt seine Linke, während seine Rechte den einsamen ersten Themeneinsatz spielt, beschwörend anmutende Bewegungen über der Klaviatur, als dirigiere die eine Hand die andere. Sobald der Comes einsetzt, läge es nahe, die hinzugekommene zweite Stimme mit der anderen Hand zu spielen – Gould aber nimmt die Schwierigkeit in Kauf, allein mit der Rechten beide Stimmen auszuführen, um der Linken noch länger zu gestatten, im musikalischen Gewebe unsichtbare Netze zu spinnen.



Abb. 5: Glenn Gould »dirigiert«

Auch nachdem der dritte Stimmeneinsatz die Linke doch zurück auf die Tasten geholt hat, bleibt Goulds Kopf weiter in Aktion. Dicht über die Tasten gebeugt, verfolgt er mit größter Aufmerksamkeit sein eigenes Spiel; häufig formen die Lippen rhythmische Plosivlaute, mitunter entsteht sogar hörbarer Gesang, teils in langgezogenen Kantilenen, teils

wiederum in Staccato-Rhythmen, begleitet von erregtem Kopfschütteln. Zu sagen, Gould sänge *mit*, träfe nicht ganz zu, denn vielfach ist sein Gesang nicht als Teil des Klavierparts identifizierbar. Es scheint eine Art Meta-Musik zu sein, die aus ihm hervorbricht.



Abb. 6: Glenn Gould »singt«

So lassen sich Goulds Bewegungen keineswegs als unmittelbarer Reflex auf die erklingende Musik beschreiben. Sicher vollzieht er sichtbar die Tempi mit, reagiert auf Themeneinsätze und Modulationen, doch er breitet kein Gefühlsgemälde vor uns aus. Seine emotionale Gestimmtheit bleibt über die Dauer des Spiels weitgehend konstant, wir sehen ihn nicht jubelnd emporgehoben oder in Schmerz niedergedrückt. Keine seiner Bewegungen lässt sich angemessen als Ausdruck eines in der gespielten Musik codierten Gefühls beschreiben, wie es der empfindsamen Programmatik entspräche.⁶ Ebenso wenig aber lassen die Aufnahmen die Deutung zu, Gould verwirkliche in seinem Bewegungsverhalten die romantische Idee der Selbstaussprache des Individuums. Was nämlich sagt der Bewegungshabitus, den wir beim klavierspielenden Gould beobachten können, über Gould als Persönlichkeit? Seine Bewegungen beim

6 Gould selber widerspricht der empfindsamen Vorstellung von der Musik als einer Gefühlssprache, wenn er den Pianisten mit einem »Pawlowschen Hund« vergleicht: »Vielleicht, wie Pawlowschen Hunden, schaudert es uns, wenn wir eine vorgehaltene Terzdezime erkennen, und es wird uns warm bei dem sich auflösenden Dominantsextakkord, eben weil wir wissen, daß es das ist, was von uns erwartet wird, eben weil wir zu diesen Reaktionen erzogen worden sind. Vielleicht deshalb, weil wir uns haben beeindrucken lassen von unserer eigenen Fähigkeit zu reagieren. Vielleicht steckt nicht mehr dahinter, als daß wir Gefallen gefunden haben an uns selbst – daß die ganze Wirkung von Musik die Vorführung einer Reflexwirkung ist.« (Gould 1987: 21)

Spiel würden, erlebte man sie an einem Menschen, der gerade nicht an einem Klavier sitzt, sicher als starke Verhaltensauffälligkeit eingestuft. Sie ähneln am ehesten manischen Tics, die an Menschen zu beobachten sind, die in eine Welt von Wichtigkeiten versunken sind, die für andere unverständlich bleiben müssen. Wenn sie denn eine Sprache darstellten, so wäre dies eine »Privatsprache« und als solche nach Wittgenstein unmöglich, da im wörtlichen Sinne »nicht zu gebrauchen«. Unsere Zweifel an der romantischen Ideologie der »Rest-Bewegungen« als Selbstausdruck werden noch verstärkt, wenn wir im selben Film in einer Interview-Sequenz einen entspannt parlierenden Gould sehen, der sich in Haltung und Gebaren von dem klavierspielenden Gould erheblich unterscheidet.

Vor der Folie des Gouldschen Sich-Bewegens, das sich der Deutung als »Ausdruck von etwas« – seien es musikalisch codierte Leidenschaften, sei es die »Seele« des Spielenden – radikal verweigert, offenbart sich das Ideologische der empfindsamen wie auch der romantischen Vorstellung des Instrumentalmusikers: Für die »Restbewegungen« des Musikers Gould scheint es keine Übersetzung in eine andere Sprache zu geben. Sie unterscheiden sich in ihrer Gestalt, nicht aber in ihrer Bedeutung – denn offenbar haben sie keine. Wir nehmen sie wahr als Zeichen ohne Inhalt, Ausdruck ohne Gehalt. Wollten wir sie Gesten nennen, so wären diese nicht-intentional, denn sie haben ganz offensichtlich weder den Zweck, musikalische Gehalte zu verdeutlichen, noch den, seelische Befindlichkeiten mitzuteilen.

Gould, der im etablierten Musikbetrieb bewusst als Ketzer auftritt und durch seine Verweigerungshaltung die etablierten Rituale der »klassischen Musik« um so sichtbarer macht, zwingt uns wie kein anderer, das mediale Apriori unserer Wahrnehmungen zu reflektieren. Wir sehen ihn auf nüchternem Bildschirm, aller ästhetisch-ideologischen Vorgaben bereinigt – so scheint es uns. Doch der durch die DVD ermöglichte Blick auf Goulds Spiel ist keineswegs objektiver als die medialen Konstellationen vergangener Jahrhunderte. Wir spulen den Film vor und zurück, betrachten Goulds Hände in Großaufnahme und sezieren so sein Bewegungsverhalten mit kühlem Blick. In unseren geschlossenen Wohnzimmern sitzend, schauen wir in Goulds geschlossenes Tonstudio – von Monade zu Monade. Unter diesen medialen Bedingungen zeugen die »Restbewegungen«, die in der Vergangenheit mit so viel Gehalt beladen worden waren, nur mehr von Fremdheit, Leere und Privatisierung. Hörten wir Gould jedoch im Hintergrund einer Tafelrunde der Frühaufklärung musizieren, würden uns seine Bewegungen gar nicht zu Bewusstsein kommen, vermutlich wüssten wir nicht einmal seinen Namen. Spielte er um 1750 im Kreis unserer Freunde, erkannten wir in ihm eine empfind-

same Seele und in seinen Bewegungen den Ausdruck davon. Sähen wir ihn als Tastengenie auf einem Podium, schlug er uns mit seinem Charisma in seinen Bann und wir sähen in seinem Gebaren die Äußerungen eines Subjekts *hors du commun*.

Der vermeintliche »Gehalt« der »Restbewegungen« erweist sich damit als Effekt der jeweils herrschenden ästhetischen Ideologie und ihrer medialen Produktionsbedingungen. Mit diesen aber ist sie so untrennbar verknüpft, dass der archimedische Punkt jenseits aller kontingenten Bedingungen unerreichbar bleibt. In das, was zu verschiedenen Zeiten ein Musikerlebnis ausmacht, ist die jeweils zulässige »Restbewegung« solcherart integriert, dass sie eben letztlich keinen Rest darstellt. Wenn nämlich die Maßgaben einer rein technisch verstandenen Spielökonomie allein die Dimensionen eines Konzertereignisses nicht hinreichend beschreiben können, dann rückt das, was peripher erschien, zuletzt in dessen Zentrum: Das Sich-Bewegen des Musikers steht im Schnittpunkt der Koordinaten, die das Konzert als Ereignis ausmachen.

Seit Carl Philip Emmanuel Bachs Zugeständnissen an die »anständigen« Gebärden hat keine herrschende Musizierästhetik die »Restbewegungen« gänzlich für unzulässig erklären wollen; im Gegenteil: Die Grenzen der Zulässigkeit wurden beständig erweitert. Diese Karriere verlief im Gleichschritt zu der Entwicklung, mit der sich die bürgerliche Musikkultur zunehmend als »klassische« verstand und ihren zentralen Gegenstand, die Musik, in der Sphäre der Transzendenz verortete. Je kühner nun die Transzendenzbehauptung wurde, die man der nunmehr »klassischen Musik« zugestand, desto mehr Duldung, ja Bedürfnis entstand für den kontrollierten Kontrollverlust am Instrument. Mit jeder die Spielökonomie verlassenden Bewegung aber bringt sich der sterbliche Körper des Musikers in Erinnerung: als ein beständiges Dementi der Geistigkeit klassischer Musik.

Mit den Brechungen der Moderne ist die Transzendenzbehauptung der klassischen Musik unhaltbar geworden, so dass das heutige Fortleben der Kulthandlungen des klassischen Konzertbetriebs zuweilen seltsam anachronistisch anmutet. Glenn Gould zog daraus klug die Konsequenz und markierte für sich allein das Ende einer Tradition. Doch stellen wir uns zum Schluss die Alternative zu dieser radikalen Absage vor: eine fortgesetzte Überbietung der »Restbewegungen« als immer deutlicher werdendes Dementi der Transzendenzbehauptung. Denkbar wäre dieses Dementi in letzter Konsequenz wohl nur so, wie Thomas Mann den letzten Konzertversuch schildert, den Adrian Leverkühn unternimmt:

»Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, naß wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschlug. Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur ein Klagelaut, der mir für immer im Oh-

re hängengeblieben ist, brach zwischen seinen Lippen hervor; er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er sie umfassen, und fiel plötzlich, wie gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden.« (Mann 1990: 663)

Hier vollzieht sich die »Kadenz des ganzen Körpers« im wörtlichen Sinne: der Tod des Musikers am Instrument. Auf diese letzte Konsequenz aber verweist schon die kleinste Schweißperle des Geigers beim Mozart-Konzert. Die gemeinsame Karriere von Transzendenzbehauptung und »Restbewegung« zeigt, dass diese ein fürs Ganze unverzichtbares Skandalon darstellt: das *Et in Arcadia ego* der klassischen Musik.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel [1753/1762] (1994): Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Hg. von Wolfgang Horn, Kassel: Bärenreiter.
- Brandstetter, Gabriele (2002): Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 10, S. 213-243.
- Couperin, François [1717] (1961): L'art de toucher le clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord, übers. v. Anna Linde/Mevanwy Roberts, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Dömling, Wolfgang (1985): Franz Liszt und seine Zeit, Laaber: Laaber.
- Gould, Glenn (1987): Rat an eine Abschlußklasse. In: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik I, Hg. von Tim Page, München, Zürich: Piper, S. 19-25.
- Heine, Heinrich (1994): Lutezia. Erster Teil, XXXIII (20. April 1841). In: Werke in vier Bänden, Bd. 3: Schriften über Frankreich, Hg. von Eberhard Galle, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 304– 601.
- Hildebrandt, Dieter (2002): Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert, München, Wien: DTV.
- Kaden, Christian (1993): »Aufbruch in die Illusion«. Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts. In: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel: Bärenreiter, S. 140–156.
- Kapp, Julius (1969): Niccolò Paganini, Tutzing: Schneider.
- Linde, Anna [1717] (1961): Vorwort. In: (Hg.), François Couperin: L'art de toucher le clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 7

- Mann, Thomas [1947] (1990): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Mauss, Marcel [1934] (1989): *Die Techniken des Körpers*. In: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 199-220.
- Mozart, Leopold [1756] (1995): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Hg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Schottky, Julius Max [1830] (1909): *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und Mensch mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Prag: Walluf.
- Schumann, Robert [1854] (1914) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 1–2. Hg. von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fuld, Werner (2003): *Paganinis Fluch. Die Geschichte einer Legende*, Reinbek: Rowohlt, S. 211.
- Abb. 2: Karikatur eines Liszt-Auftrittes (Berlin 1842): http://www.onlinekunst.de/oktoberzwei/Franz_von_Liszt_2.htm; Stand 25.12.2007.
- Abb. 3: Fotografie des Pianisten Lang Lang: www.langlang.com; Stand 25.12.2007.
- Abb. 4, 5, 6: Filmstills aus: *Monsaingeon, Bruno* [1974] (2002): Glenn Gould. *The Alchemist*: EMI (DVD).

TANZENDE STRICHE – LACAN ZUR GESTE

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

Lacans Noten zur Geste finden sich in DAS SEMINAR BUCH XI. Es enthält die Transkriptionen der Vortragsreihe zu den vier Grundbegriffen der Psychoanalyse, die Lacan 1964, kurz nach seiner »Exkommunikation« aus der INTERNATIONAL PSYCHOANALYTICAL ASSOCIATION (IPA) an der ÉCOLE PRACTIQUE DES HAUTES ÉTUDES hielt. Der 63-Jährige, auf dem Höhepunkt seiner Karriere Stehende, hatte dort durch die Intervention von Fernand Braudel Aufnahme und einen Lehrauftrag erhalten. Lacan nutzte die Gelegenheit, um in einer Explikation der vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Unbewusstes, Wiederholung, Übertragung und Trieb auf seine Art die Frage zu beantworten, was denn die Psychoanalyse sei. Die Geste ist an der Nahtstelle zwischen Symbolischem und Imaginärem angesiedelt, sie ist Verstellung, Zittern, Stillstellen, Grimasse, Tarnung, Einschüchterung, Täuschung und steht in einem intimen Verhältnis zur Malerei.

Descartes als Wegbereiter der Entdeckung des Unbewussten

Lacan geht aus von der Freudschen Frage, ob die Psychoanalyse eine Wissenschaft sei, gibt ihr jedoch eine entscheidende Wende, indem er sie mit der Frage nach dem Ursprung der modernen Wissenschaft selbst verknüpft. Dabei zeigt sich: der Begriff der Wissenschaft im modernen Sinn ist nicht älter als der Begriff des Subjekts, um dessen Wahrheit es der Psychoanalyse geht.¹ Beide Begriffe gehen zurück auf Descartes und sei-

1 Vgl. Lacan 1996, 243: »Ich habe Ihnen letztesmal gezeigt, wo die cartesische Demarsche ansetzte, die ihrem Ursprung und ihrem Ziel nach wesentlich nicht auf Wissenschaft, sondern auf ihre eigene Gewissheit hinausläuft. Dieser Schritt bildet den Anfang einer Wissenschaft, die nicht in dem Sinne Wissenschaft ist, wie sie seit Platon und bereits vor ihm Gegenstand philosophischer Reflexion war – es geht um *Die Wissenschaft* [*la science* – wobei der Akzent auf *Die*, nicht auf dem Wort »Wissenschaft« liegt. Es

nen methodischen Zweifel an allem überlieferten Wissen. Wie, so setzt Descartes seinen methodischen Zweifel an, kann ich sicher sein, dass ich nicht getäuscht werde, wo ist der Punkt der Gewissheit, an dem der Zweifel nicht mehr greifen kann? Nun unterstreicht Lacan, – zu Recht – dass der Hauptbegriff von Descartes methodischem Zweifel Gewissheit ist und nicht Wahrheit. Descartes sucht Subjektgewissheit und findet sie zunächst in dem Satz: ich zweifle, also *denke ich*. Doch wie kann dieser Satz übergehen in den Satz: ich zweifle, also *bin ich*? Oder mit einer Formulierung von Lacan: »Als Denken bin ich« (Lacan 1996: 42)? Descartes rekurrierte zur Beantwortung dieser Frage auf den ontologischen Gottesbeweis, schließt jedoch, dies die Originalität seines Arguments, vom Denken des Menschen auf das Denken Gottes. Dabei ist dieser Gott nicht, wie der Gott von Leibniz, an notwendige Wahrheiten gebunden, sondern er verfügt über eine *potentia absoluta*, über eine absolute Macht. »Es bleibt«, so heißt es bei Descartes:

»einzig die Vorstellung Gottes, bei der zu erwägen ist, ob sie etwas ist, das nicht aus mir selbst hervorgehen könnte. Unter dem Namen »Gott« verstehe ich eine Substanz, die unendlich, unabhängig, allwissend und allmächtig ist und von der ich selbst geschaffen bin ebenso wie alles andere Existierende, falls es solches gibt. Dies alles ist nun in der Tat so vorzüglich, dass mir dessen Abstammung aus mir allein umso weniger möglich erscheint, je sorgfältiger ich es betrachte. Man muss daher aus dem Zuvorgesagten schließen, dass Gott notwendig existiert.« (Descartes 1996: 83)

Lacan liest diese Descartsche Verankerung des Seins des Subjekts in Gott nun seinerseits als einen Akt der Übertragung des Seins des Subjekts auf den großen Anderen.

Der Philosoph habe, wie Lacan euphorisiert kommentiert, das Feld der Erkenntnis auf der »Ebene jenes weitesten Subjekts, das *sujet supposé savoir* / des Subjekts das wissen soll: Gott« (236) gesehen und mit diesem Zug eine der »außergewöhnlichsten Partien« eröffnet, »die je in der Geistesgeschichte ausgetragen wurden« (237). Der Begründer des Rationalismus und der modernen Wissenschaft habe die ewigen Wahrheiten, Gott aufgebürdet »durch jene Vorrangstellung, die er dem Willen Gottes

geht um die Wissenschaft, die uns einnimmt, die den Kontext für unser aller Handeln ausmacht in der Zeit, die wir leben, und der nicht einmal der Psychoanalytiker entrinnen kann, da auch er von ihr bedingt ist, also *Die Wissenschaft, diese*.

In bezug auf diese Wissenschaft ist die Psychoanalyse zu situieren. Das können wir aber nur, wenn wir mit dem Phänomen des Unbewussten unsere Revision der Begründung des cartesischen Subjekts verbinden.«

einräumt.« (236f.) In einer Formulierung von Lacan: »Descartes will sagen und sagt dies auch, zwei und zwei sind vier, ganz einfach weil Gott es so will.« (237)

Descartes erscheint in Lacans Darstellung der Geschichte nicht als Höhepunkt der Seinsvergessenheit der Philosophie, sondern als Bereiter der Entdeckung des Unbewussten. »Ich zögere nicht«, so schreibt Lacan, »es als Wahrheit auszusprechen, dass das Freud'sche Feld erst eine gewisse Zeit nach dem Auftauchen des cartesianischen Subjekts möglich wurde. Mit dem inaugurierenden Schritt von Descartes beginnt erst die moderne Wissenschaft.« (53) Und erst mit diesem Schritt sei es, so Lacan weiter, möglich geworden, das Subjekt »heimkehren zu heißen« ins Unbewusste.

Dies zeigt sich freilich erst retrospektiv und das heißt nach der Revision, die Freud der Subjektgewissheit hat angedeihen lassen. Denn anders als Descartes geht Freud nicht von der Existenz einer unendlichen, allwissenden Substanz aus, welche die ewigen Wahrheiten verbürgt – er entzaubert diese Vorstellung vielmehr als eine Wunscherfüllung. Gewiss ist für Freud nach Lacan, dass da ein Denken ist, das unbewusst ist und das sich in der Folge als abwesendes darstellt. Situiertere Descartes das Subjekt auf der Ebene jenes weitesten Subjekts, das wissen soll, so situiertere Freud das Subjekt auf dem Feld des Unbewussten. Das heißt zugleich: Freud versetzt uns bzw. Lacan in die Lage, das Subjekt in Bezug auf die Realität des Begehrens zu denken. Mit diesem Schritt veränderte nun Freud seinerseits die Welt; wenn »ich ein Anderer ist«, dann bleibt davon keine Schöpfung des Menschen unberührt – auch die von Descartes begründete moderne Wissenschaft nicht. Die Entdeckung des Unbewussten läuft auf die Erkenntnis hinaus, dass nicht Gott das Wahre, sondern dass das nicht assimilierbare Reale das Wahre ist und »die Welt [...] geschlagen mit einer präsumtiven Idealisierung.« (89)

Das Prinzip Skotom: der Fleck und die Maler

In der Psychoanalyse, die sich am absoluten Objekt, die sich also an der Realität des Begehrens und damit am Realen orientiert - erscheint das Bewusstsein – ganz ähnlich wie bei Descartes – als »unheilbar beschränkt« (89). Anders als für den Begründer des Rationalismus wird diese Beschränkung jedoch in der Psychoanalyse nicht durch ein vollkommenes und unendliches Wesen aufgefangen. Gott ist vielmehr, wie Lacan unterstreicht, unbewusst (65).

Eben diese durch die psychoanalytische Praxis gesicherte Erkenntnis, dass Gott unbewusst ist und dass in der Folge nicht die Beziehung zum

unendlichen und vollkommenen Wesen, sondern die »Beziehung zum Organ« (97) – Brust, Kot, und anderen, etwa das Auge – im Zentrum unserer Erfahrung steht, macht den wissenschaftlichen Charakter der Psychoanalyse aus. Die Psychoanalyse ist, anders formuliert, eine Wissenschaft, die auf der Erkenntnis gründet, dass das Reale »stets an derselben Stelle wiederkehrt«, wobei diese Stelle genau jene Stelle ist, »wo das Subjekt als denkendes oder als *res cogitans* ihm nicht begegnet.« (56) Mit dieser Erkenntnis schreibt die Psychoanalyse eine Spaltung in das Subjekt ein, welche nicht nur die cartesianische Subjektgewissheit, sondern auch die von Descartes begründete geometrale Wissenschaft erschüttert. Die Psychoanalyse sieht zugleich mehr und weniger als Descartes und als die moderne Wissenschaft.

In der Analyse erscheint das Bewusstsein nicht nur als unheilbar beschränkt, insofern es als Prinzip der Idealisierung instituiert wird, sondern auch als Prinzip der Verkenning. Lacan nennt dieses Prinzip der Verkenning das Prinzip »Skotom« – einen Gesichtsfeldausfall oder Fleck. Es ist dieser Fleck, dieser Gesichtsfeldausfall, den Descartes nicht gesehen hat, als er das Feld der Erkenntnis auf der »Ebene jenes weitesten Subjekts, das *sujet supposé savoir* / des Subjekts das wissen soll: Gott« sah.

Wer diesen Fleck – Lacan nennt ihn im Unterschied zum Auge den Blick – im geometralen Bild – und damit im Bild der modernen Wissenschaft und der mit ihr geschaffenen geometralen Perspektive – jedoch zeitgleich mit Descartes – erfasst hat, sind, so Lacan, die Maler: »Allen voran«, so schreibt Lacan, »waren es die Maler, die den Blick als solchen erfasst haben in der Maske. Ich brauche nur Goya zu nennen, um sie das empfinden zu lassen.« (90) Die Malerei steht also in einer gewissen Komplizenschaft mit der Psychoanalyse. Sie zeigt, was die geometrale Dimension elidiert. In diesem Sinn schreibt Lacan: »Wenn man konkret die Position des Malers in der Geschichte festhalten will, erkennt man, dass er die Quelle für etwas darstellt, das ins Reale zu gelangen vermag« (119). Er macht dies fest an dem berühmten Bild »Die Gesandten« (1533) von Franz Holbein. Holbein hat in dieses Bild eine für die Betrachter, die frontal vor dem Bild stehen, nicht sichtbare Längenanamorphose eines Totenschädels gemalt. Das Vanitas-Symbol wird für jene sicht- und erkennbar, die sich seitwärts entfernen und dabei den Blick zurück aufs Bild wenden. Holbein macht, so fasst Lacan zusammen, »im Zentrum seiner Epoche selbst, in der sich das Subjekt abzeichnet und die geometrale Optik erfunden wird, etwas sichtbar, was nichts anderes ist, als: das Subjekt als ein genichtetes [...]« (95)

Die Geste, die Maske

Lacan führt die Geste über die Differenz von Auge und Blick ein. Die Spaltung: Auge und Blick ist für Lacan die Spaltung, in der sich der Trieb auf der Ebene des Sehfelds manifestiert. Dabei symbolisiert der Blick – als Objekt klein a – jenes »zentrale Fehlen, das sich auch in der Erscheinung der Kastration ausdrückt« (Lacan 1996: 83). Der Blick ist der Fleck, über den sich das Subjekt instituiert, vergleichbar mit jener Spule, die das Kind im Fort-Da-Spiel wegwirft und wieder zu sich heranzieht, um den Graben, der sich mit dem Fortgang der Mutter geöffnet hat, zu überbrücken. Was nun in Lacans Deutung des Fort-Da-Spiels zentral ist, ist, dass er die Spule nicht mit der abwesenden Mutter identifiziert, sondern dass er die Spule als »ein kleines Etwas vom Subjekt« (68) selbst definiert, das sich einerseits vom Subjekt ablöst und doch zugleich von ihm bewahrt wird. Die Spule ist – als Objekt klein a – das Objekt, mit dem der Mensch denkt. Ebenso wie die Spule ist auch der Blick nach Lacan nicht, wie etwa Sartre analysiert, befremdlich, weil er der Blick der Anderen ist, die mich zum Objekt machen, sondern der Blick ist befremdlich, weil er »ein kleines Etwas vom Subjekt« (68) selbst ist, weil er das Subjekt als Objekt klein a ist. Im Blick zeigt sich das Subjekt gewissermaßen als Bild. Dabei ist zeigen nicht das richtige Wort, besser wäre: im Blick macht sich das Subjekt zum Bild, der Blick steht damit, worauf bereits das Zitat zu Goya hindeutete, in einer gewissen Beziehung zur Maske und zur Maskerade. Wie jedoch steht die Maske zur Geste? Die Geste ist, so Lacan, zum Beispiel eine Drohgebärde (vgl. 123). Die Geste ist etwas, dessen Wesen es ist, einzuhalten, suspendiert zu werden. Wesentlich für die Geste ist das Stocken. Dieses Stocken, Anhalten, das Zittern der Geste ist, was die Geste wesentlich vom vorwärts drängenden Akt unterscheidet. Lacan führt als Beispiel die Pekingoper an: »Es wird da gekämpft, wie zu allen Zeiten gekämpft worden ist, mit Gesten viel eher als mit Hieben. Gewiss, bezeichnend für das Schauspiel als solches ist die absolute Beherrschung der Gesten.« (124) Gesten sind in Lacans Lesart, ebenso wie Masken, Instrumente der Einschüchterung. Gesten sind Instrumente der Verstellung, Gesten sind Grimassen! Gesten gehören zum Arsenal der Mimikry, die auch Nachahmung, in erster Linie, wie Lacan in Übereinstimmung mit Roger Caillois hervorhebt, jedoch Verkleidung, Tarnung und Einschüchterung ist. Nun weist Mimikry ins Reich der Tiere und genau da siedelt sie Lacan auch an. Maskerade ist – im Kontext der Mimikry – »Parade« oder »grimassierendes Aufplustern« (114), etwas, das Doppel, Hülle, abgelöste Haut ist. Im Unterschied zu den Tieren – zumindest in der Vorstellung, die wir uns von ihnen machen – vermag der Mensch jedoch, wie

Lacan unterstreicht, mit der Maske zu spielen. Das Subjekt des Begehrens, welches das Wesen des Menschen ausmacht, unterliegt, so Lacan, nicht ganz diesem imaginären Befangensein. Von da aus – von der Möglichkeit, mit der Maske zu spielen – lässt sich die Malerei nun nach Lacan als Mimikry im Reich der Menschen bestimmen: Die Mimikry hat, so Lacan mit Caillois, mit Sicherheit dieselbe Funktion wie beim Menschen die Malerei (vgl. 116). Pinselstriche stellen in der Folge in dem oben beschriebenen Sinn Gesten dar. Lacan nennt sie den »Regen des Malerpinsels« (121).

Rhythmisch vom Pinsel tropfende kleine Striche

Pinselstriche sind, wie Lacan, in Anknüpfung an Maurice Merleau-Ponty schreibt, *rhythmisch vom Pinsel tropfende kleine Striche*, bei denen es nicht um Wahl geht, sondern um etwas anderes (vgl. Lacan 1996: 121). Er bezieht sich dabei auf ein »hübsches Beispiel« (121), das Merleau-Ponty in einem Exkurs in den *SIGNES* (Merleau-Ponty 1960) erwähnt, »die eigenartige Wirkung eines Films, in dem Matisse beim Malen zu beobachten ist.« (Lacan 1996: 121) Es handelt sich um eine Szene aus dem Dokumentarfilm *HENRI MATISSE* von François Campaux, einem 16 mm Schwarz/Weiß Tonfilm aus dem Jahr 1946. Sie zeigt Matisse in seinem Atelier, wie er zweimal das gleiche Portrait eines weiblichen Modells in schnellen Pinselstrichen auf die Leinwand bringt. Einmal in normaler Geschwindigkeit aufgenommen und abgespielt und einmal in Zeitlupe mit erhöhter Bildfrequenz aufgenommen und in normaler Geschwindigkeit wiedergegeben. Der Auszug vermittelt die – täuschende – Vorstellung, dass jeder Pinselstrich vollkommen überlegt sei. Wichtig ist, so merkt Lacan an, dass Matisse selbst darüber ganz bestürzt gewesen sei: Die Aufnahme beginnt mit dem Auftritt eines weiblichen Modells in einem hellen, weiten Kleid, das sich in Matisse's Licht durchfluteten Atelier in einen Sessel setzt und vom Meister zurechtplatziert und ein wenig drapiert wird. Man sieht die Szene, deren geschlechtliche Kodierung weder von Merleau-Ponty noch von Lacan thematisiert wird, zunächst in gewohnter Geschwindigkeit. Die Kamera wandert vom Modell zur Staffelei und fokussiert schließlich die Leinwand und die Hand von Matisse, der den Pinsel hält und die Umrisse des Gesichts und der Haare in einer Abfolge von gezielten Pinselstrichen auf die Leinwand überträgt. Die Aufnahme ist mit einem vorwärts drängenden Akt aus der *SYMPHONIE IN D-MOLL* von César Franck und einem ebenso vorwärts hastenden Voice-Over unterlegt. Nach Abschluss wird die gleiche, dies-

mal in Zeitlupe mit einer höheren Bilderfrequenz aufgenommene Szene in normaler Geschwindigkeit gezeigt. »Grace au cinéma«, dank der Technik des Kinos könne man, so kommentiert das Voice-Over den Wechsel, der auch akustisch durch einen Wechsel des Rhythmus markiert wird, die Arbeit von Matisse in Zeitlupe analysieren. Der Effekt ist tatsächlich außergewöhnlich. Denn nun sieht man die – vorher nicht sichtbaren – leicht hin- und her tanzenden Bewegungen der Hand von Matisse, die in dichtem Abstand zur Leinwand, von einem bereits bestehenden Pinselstrich ausgehend alle möglichen Pinselstriche abzuwägen scheint, bevor sie den nächsten Strich anfügt.

Vier Filmstills

Worum geht es hier, wenn nicht um Wahl? Lacan antwortet mit Gegenfragen und Tiermetaphern: »Würde ein Vogel, der malte, nicht einfach seine Federn lassen, eine Schlange ihre Schuppen, würde ein Baum sich nicht einfach seiner Blätter entledigen, die zu Boden regneten« (Lacan 1996: 121) und fasst zusammen: »Was hier zusammenkommt, ist der erste Akt einer Niederlegung des Blicks.« (121)

Dieser Akt ist ein souveräner Akt. Er ist souverän, weil er »in einem sich Materialisierenden stattfindet, das aus dieser Souveränität heraus alles ausschließt, nebensächlich und unwirksam werden lässt, was, von außen kommend, sich vor dieses Produkt hinstellen könnte.« (121)

Geht es also um Souveränität? Oder ist diese Souveränität just die Täuschung? Was Lacan festhält, ist, dass der Akt der Niederlegung des Blicks im Sinne der Mimikry ein theatralischer Akt ist. Es geht um Verstellung und um Täuschung. Was er des Weiteren konstatiert, ist, dass vom Akt die Geste unterschieden werden kann.

Lacan sieht in der Zeitlupenaufnahme des beim Malen gefilmten Matisse eine gedehnte Aufnahme des Moments der »Seherschöpfung«, bzw. des »Augenblicks des Sehens« (121). Was die Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse nach Lacan zu sehen gibt, ist nichts weniger als die »Nahtstelle« (124), an der sich Imaginäres und Symbolisches verbinden. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass im Pinselstrich des Malers eine Bewegung auslaufe, was ihr zugleich etwas Rückbezügliches verleihe und als »motorisches Element« (121) erscheinen lasse, das im Sinne einer Antwort »nach rückwärts seinen eigenen Stimulus erzeugt« (121). Dieses motorische Element ist nach Lacan die »Niederlegung des Blicks« (121) oder – auf Seiten des Imaginären, die Geste. Zeichnet sich die Geste durch das terminale Moment aus, so der Akt des Sehens, das zugleich Übersehen ist durch die »identifikatorische Dialektik von Signi-

fikant und Gesprochenen, das nach vorne projiziert wird als Hast, Elan, Vorwärtsbewegung« (121). Der – symbolische – Akt ist die Geste in Bewegung, die Geste, die man, so Lacan, »sehen lässt« (124).

Lacan nimmt die Zeitlupenaufnahme des beim Malen gefilmten Matisse im wörtlichen Sinn als ein Zeitmikroskop, das sichtbar macht, was zwischen Auge und Blick fällt, und von Lacan als »Seherschöpfung« bezeichnet wird. Dabei übersieht er freilich, um dies zumindest anzumerken, dass diese filmtechnische Intervention »ungeheure und ungeahnte Spielräume« (Benjamin 1989: 376) eröffnet, deren mediale Verfassung es zu berücksichtigen gälte (vgl. Deuber-Mankowski 2009).

Die Geste gehört, so kann abschließend festgehalten werden, für Lacan in den Bereich des Imaginären. Der Blick terminiert nicht nur die Bewegung, sondern bringt sie ins Stocken. Dieses Innehalten der Bewegung, wie es in der Pekingoper in vollendeter Form zur Aufführung gebracht wird, ihr terminales Moment, das Unterbrechen ist als Mortifikation zu verstehen, durch die der »böse Blick«, so Lacan, »um den Blick gebracht werden soll«. (Lacan 1996: 125) Die Geste ist der Schirm – die Maske – mit der die Menschen im besten Fall spielen.

Literatur

- Benjamin, Walter (1989): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd.VII.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 350-384.
- Campaux, François (1946): *Henri Matisse*, Frankreich: Compagnie Générale Cinématographique (CGC)
- Descartes, René (1996): »Meditationes de prima philosophia/ Meditationen über die Grundlagen der Philosophie«. In: *Philosophische Schriften*, Hamburg: Felix Meinert Verlag.
- Deuber-Mankowsky (2009): »Die eigenartige Wirkung eines Filmbeispiels. Merleau-Ponty und Lacan zu einer Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse«. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), *Es ist als ob*, München: Wilhelm Fink, S. 27-47.
- Lacan, Jacques (1996): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960): *Signes*, Paris: Gallimard.

GESTE UND – ODER SYMPTOM. WAS KANN DIE PSYCHOANALYSE ZUM DISKURS DER GESTE BEITRAGEN?

ANDRÉ KARGER

»Abgesehen von Liebe und ekstatischer mystischer Erfahrung kommt es nur in der [...] Kunst vor, dass ein Individuum und ein wichtiger Teil seiner Umgebung – d.h. außer ihm befindliche Dinge – ein und dasselbe Ding zu werden vermögen.« (Balint 1997: 56)

Einleitung

Befragt man die Psychoanalyse zum Tanz, erhält man kaum direkte Antworten. Freuds einseitige Bevorzugung der Literatur unter den Kulturtechniken und seine besondere Vernachlässigung von Musik und Tanz sind bekannt und haben ihre Fortsetzung in der Psychoanalytischen Bewegung gefunden, der man gemeinhin eine notorische Vernachlässigung des Körpers nachsagt.¹ Als Traumsymbol dient der Tanz bei Freud allenfalls, unter die rhythmischen Tätigkeiten subsumiert, als »Darstellung für den Verkehr der Geschlechter« (Freud 1917: 158). Interessanterweise hat sich die Vernachlässigung des Körpers in der Psychoanalyse aber seit wenigen Jahren gewandelt. Im Zuge der *emotional studies* ist der Körper nun zum bevorzugten Forschungssujet avanciert, freilich damit nicht in seiner Besonderheit als »corps propre« sondern einmal mehr als »corps physical«.² Immerhin aber gerät damit die fundamentale Bedeutung der an den Körper gebundenen präreflexiven Erfahrung in den Blick. Er-

-
- 1 Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden die Arbeiten aus der Daseinsanalytischen-phänomenologischen Richtung der Psychoanalyse, vgl. beispielsweise Stüttgen 1992. Auch der Verweis auf die seit den 1960er Jahren verstärkt bestehenden sog. humanistischen Therapien, die den Körper allerdings in einer oft nicht unproblematischen Weise thematisieren, darf an dieser Stelle nicht fehlen.
 - 2 Auf die Diskussion des Leib/Körper-Problems in der Tradition der Phänomenologie kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

kenntnisse der Bindungs- und der Emotionsforschung haben mittlerweile Eingang in die psychoanalytischen Konzeptbildungen gefunden (vgl. Fonagy 2002). Im Folgenden sollen diese anregenden Einsichten mit einigen Überlegungen zum Problem der Geste verknüpft werden.

Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur Geste

Die Thematisierung des Gestischen durchzieht spätestens seit Nietzsche die Kulturwissenschaften als Kritik an der Arbitrarität des Zeichens. Dabei wird die körperliche Gebärde der Geste als Repräsentationsform verstanden, die anders als das arbiträre Zeichensystem Sprache »Führung zum Prozesshaften von Leben hält« (Pethes 2002). Anders als in der Lebensphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts, die in der Geste den authentischen Ausdruck des Körpers ausgemacht wissen will, findet sich aber schon bei Nietzsche deren Ambivalenz. Gesten »stehen immer im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Codierung« (ebd.). Sie überschreiten die Bedeutung einer arbiträren Zeichenrelation innerhalb eines semiotischen Raumes nur, insoweit sie selbst innerhalb des semiotischen Raumes situiert sind. Die Unmittelbarkeitsemphase körperlichen Ausdrucks wird begrenzt durch die Einsicht, dass auch der körperliche Ausdruck als Repräsentation von Körper eben nur mittelbar gegeben ist und der Ordnung des Symbolischen unterliegt. In den nachgelassenen Fragmenten schreibt Nietzsche hierzu: »Man teilt sich nie Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden.« (zit. n. ebd.) Es bleibt also auch mit der Geste beim Lesen der Zeichen des Körpers, wenngleich in der Geste mit ihrer ihr eigenen Materialität, Temporalität, Räumlichkeit und potentiellen Vieldeutigkeit die symbolische Ordnung überschritten, decodiert und dekonstruiert wird.

Gesten wohnt ein transgressives Potential inne, mit dem sie herkömmliche Bedeutungskonventionen unterlaufen und ein *Jenseits* zur Artikulation bringen. Das verbindet sie mit der Psychoanalyse, deren zentralen Gegenstand das *Jenseits* ausmacht. Im Folgenden sollen drei Fragen aufgegriffen und aus psychoanalytischer Perspektive beantwortet werden:

- Welches *Jenseits* kommt eigentlich in der Geste zur Artikulation?
- Wie artikuliert sich dieses *Jenseits* in der Geste?
- Wie ist das Verhältnis von Körper, Zeichen und Ding in der Geste beschaffen?

Welches *Jenseits* kommt eigentlich in der Geste zur Artikulation?

Um sich dem Phänomen der Geste von der Psychoanalyse aus anzunähern, ist eine kleine Bestandsaufnahme hilfreich. Anders als in den Kulturwissenschaften findet sich zu dem Konstrukt oder der Metapher der Geste explizit wenig. Vielmehr wird das Gestische allgemein unter dem Thema nonverbaler Interaktion und präsymbolischer Repräsentation abgehandelt.

Freud reiht die Geste unter die Symptom- und Zufallshandlungen ein. In *ZUR PSYCHOPATHOLOGIE DES ALLTAGSLEBENS* (1904) bezeichnet Freud solche Handlungen als Symptomhandlungen, die wie zufällig auftreten und »eine Anlehnung an bewusste Intentionen verschmähen«. Sie müssen ziel- und zwecklos, »unauffällig und in ihren Effekten geringfügig sein«. Solche Handlungen »bringen etwas zum Ausdruck, was der Täter selbst nicht in ihnen vermutet« und sind damit in keiner Weise zufällig, sondern durch das Unbewusste determiniert: »Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen« (Freud 1904: 212ff.). In solcher Bestimmung ist die Geste einerseits ihrer Struktur nach ein Symptom, in dem sich ein unbewusstes Begehren artikuliert. Sie ist neben dem Vergessen, Versprechen und Vergreifen, übrigens auch dem Aberglauben und Irrtum aber einer besonderen Klasse von Symptomen zuzurechnen, die sich – anders beispielsweise als die Lähmungen und Tics, welche Freud zur gleichen Zeit bei seinen hysterischen Patientinnen beobachtet – durch ihre *Unauffälligkeit* auszeichnen. Gesten sind zwar im öffentlichen Raum sichtbar, sie fallen aber nicht weiter auf, sind allenfalls als kleinere Irritationen des Alltagslebens wahrnehmbar, führen nicht – im Unterschied zu den anderen, krankheitswertigen Symptomen – zu einer Gebrauchsbehinderung und Normalitätsstörung des Alltags. Es wird nun neben dem »Fall Dora« (1905) der Studie »Der Moses des Michelangelo« (1915) vorbehalten sein, solche psychoanalytische Deutung von Gesten auf ihr Unbewusstes hin zur paradigmatischen Anwendung zu bringen. Bekanntlich führt Freud die Gestik der Mosesstatue auf »das Niederringen der eigenen Leidenschaft im Auftrag einer Bestimmung, der man sich geweiht hat« zurück (Freud 1915: 198). Verkürzt formuliert handelt es sich um den zum Gesetz werdenden Körper. Um die erste Frage zu beantworten, welches *Jenseits* in der Geste zur Artikulation kommt: In der Geste artikuliert sich das Unbewusste. Dabei ist ein häufiges Missverständnis zu vermeiden, nachdem das Unbewusste verkürzt als Determinante eines nicht bewussten Konfliktes aufgefasst wird. Vielmehr ist mit dem Unbewussten die Materialität des Körpers gemeint

oder wie Jacques Lacan es ausgedrückt hat, dasjenige, was *wie* eine Sprache strukturiert ist.

Wie artikuliert sich dieses *Jenseits* in der Geste?

Es gibt noch eine zweite Spur im Werk Freuds, welche sich der Geste über das Motiv des Komischen nähert. Im Unterschied zum Witz, schreibt Freud, kann das Komische sich »mit nur zwei Personen begnügen«. Es wird nicht wie der Witz gemacht, sondern allererst an Personen gefunden. »Das Komische ergibt sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen. Es wird an Personen gefunden, und zwar [...] ursprünglich nur an den körperlichen [...] Eigenschaften derselben« (Freud 1905: 215). Freud wählt dann die Komik der Bewegungen als sein Exemplum und fragt, warum wir über die Bewegungen eines Clowns zwar lachen müssen, über die gleich aussehenden Bewegungen eines Kindes aber nicht? Die Antwort liegt in dem Übermäßigen und Unzweckmäßigen der Bewegungen des Clowns. Solches Übermäßige und Unzweckmäßige kommt auf dem Wege der *Vergleichung* zustande: »zwischen der am anderen beobachteten Bewegung und jener, die [der Beobachter] selbst an ihrer statt ausgeführt hätte« (Freud 1905: 217). Das, was miteinander verglichen wird, sind die Bewegungswahrnehmung des Anderen, die eigene Bewegungsvorstellung und die mit der eigenen Bewegungsvorstellung verbundenen Vorstellung des »Innervationsaufwandes« (sensomotorische Repräsentanz). Ohne diese Gedanken in seinem späteren Werk weiter aufzugreifen, entwickelt Freud hier Ansätze zu einer Theorie des mimetischen Verstehens. Denn das Verstehen einer Bewegung des Anderen geschieht allererst durch Nachahmung dieser Bewegung und bei jeder Wahrnehmung einer Bewegung »tritt ein solcher Drang zur [motorischen] Nachahmung auf« (218). Etwas, was inzwischen mit der Entdeckung der Spiegelneuronen durch die Arbeitsgruppe um Vittorio Gallese empirisch bewiesen zu sein scheint: Handlungsbeobachtung führt in bestimmten Fällen zur selben neuronalen Bewegung wie Handlungsdurchführung (vgl. Gallese 2000). In den Gesten äußern sich nicht (nur) Affekte sondern auch die sensomotorischen Repräsentanzen der Bewegungsvorstellung: zu dem »Ausdruck der Gemütsbewegungen, der als körperliche Nebenwirkung seelischer Vorgänge bekannt ist, tritt der Ausdruck des Vorstellungsinhalts« als konsensuelle Körperinnervation hinzu (Freud 1905: 220).

Das Komische wird von Freud noch durch einen weiteren Aspekt charakterisiert. Das Komische ist etwas, so Freuds Hinweis, welches

immer zwischen zwei Personen stattfindet, mögen diese nun anwesend sein, oder aber bloß vorgestellt. Das Komische resultiert aus einer Vergleichung zwischen zwei Personen und bedarf auch der Einfühlung, der Hereinnahme des anderen, der partiellen Identifikation mit ihm. Was heißt das nun für eine Bestimmung des Gestischen bei Freud? In den Gesten artikuliert sich das Unbewusste des Körpers und zweitens ist die Bedeutung in der Nachahmung vorgängig im Anderen situiert. Soweit auch Nietzsche, der schreibt: »Die nachgeahmte Gebärde leitet den, der nachahmte, zu der Empfindung zurück, welche sie im Gesicht oder im Körper des Nachgeahmten ausdrückte« (Nietzsche 1878: 574).

Die Nachahmung des Anderen als Grundlage von Selbsterzeugung, das ist auch ein Theorem, welches sich in neueren, empirisch fundierten, entwicklungspsychologischen Theorien, wie der der *Mentalisierung* wiederfindet (vgl. Fonagy 2002). Hiernach ist die Erfahrung des Kindes, in seinen eigenen Zuständen von Erwachsenen »gespiegelt« zu werden, die Voraussetzung der Fähigkeit, den Anderen (und damit reziprok auch die eigene Person) als ein Wesen mit geistig-seelischen Eigenschaften zu erkennen (Dornes 2004: 176). Diese Fähigkeit zur Erkennung des Anderen wird Mentalisierung genannt und ist ab dem Alter von eineinhalb Jahren vorhanden. Wie aber führt Affektspiegelung zu Mentalisierung? Affekte sind komplexe Schemata, die sich aus einer motorischen Handlungskomponente (bei Freud Sachvorstellung), einer vegetativen (Gemütsbewegung), einer expressiven (Mimik und Gestik) und einer Eigenwahrnehmungs-Komponente (bei Freud Wortvorstellung) zusammensetzen. Zu Beginn des Lebens sind diese Schemata jedoch nicht fest integriert. Der Säugling zeigt zwar mimisch-gestisch Emotionsausdrücke, hat aber kein klares Bewusstsein hiervon. Für den Säugling existieren anfangs nur diffus getönte emotionale Zustände, welche erst durch die Reaktion der Eltern auf diese Zustände sich anfangen zu differenzieren. Die typische und angeborene Reaktion von Eltern auf die Emotionsausdrücke des Säuglings ist, diese mehrfach kongruent zu wiederholen und zwar in unterschiedlichen Variationen und Modulationen. Auch die stimmlichen Äußerungen sind in der typischen Weise der Ammensprache verändert (langsames Sprechen in hoher Stimmlage mit immer variierten Wiederholungen). Auf diese Weise akzentuieren die Eltern die Äußerungen des Säuglings. Ihre Affektantwort ist *markiert*.

»Wegen dieser Markierung bemerkt der Säugling, dass der von den Eltern gezeigte Affekt gewissermaßen nicht »echt« ist. Er ist nicht (nur) ihr Affekt, sondern (auch) eine Übertreibung der vom Säugling gezeigten Zustände [Übertreibung durchaus, die an das Komische bei Freud anschließt]. Die Eltern »spielen« in ihrer Antwort mit dem Affekt. Durch die damit einhergehende Übertreibung kommt es zu einer Markierung, die es dem Säugling erlaubt zu bemerken, dass

die Eltern etwas *darstellen* und nicht nur etwas eigenes ausdrücken.« (Dornes 2004: 178f.)

Das Gesicht der Mutter ist wie ein Bildschirm, der dem Säugling zeigt, was er fühlt. Das zentrale Element ist dabei aber der spielerisch-markierende Umgang mit den Affekten des Säuglings, man könnte auch sagen das Spiel von Identität und Differenz. Der Vorgang der Nachahmung funktioniert auch umgekehrt. Schon Neugeborene können Gesichtsausdrücke imitieren und ab dem Alter von neun Monaten können objektbezogene Handlungen nachgeahmt werden. Über Bewegung, die die Bewegung des Anderen ist, entsteht ein Gefühl, das als-ob-Gefühl, das das Gefühl des Anderen in einer differentiellen Verschiebung wiederholt. In der zirkulären Bezüglichkeit von Wahrnehmung und Bewegung sind das Selbst und der Andere miteinander verschränkt. Es entsteht, wie Merleau-Ponty es nannte, ein Bereich der »Zwischenleiblichkeit«, eine »bodily intersubjective communion« (Bräten 1997: 6).

Noch ein anderer Aspekt erscheint für das Verständnis der Geste wichtig. Dieser Aspekt leitet sich aus dem eben Gesagten her und hat mit dem Performativen, der Wirkung der Geste zutun. Man kann sich ihr subjektiv nicht entziehen. Die Geste hat ein starkes, interaktionell zwingendes Moment. Die Wirkung der Geste verdankt sich ihrer initialen Übergriffigkeit auf den Anderen.

Dieses Problem wird in der Psychoanalyse unter dem Topos der Übertragung abgehandelt, dessen Medium das Gestische ist. Die Atmosphäre in psychoanalytischen Sitzungen ist in hohem Maße nicht von dem *was* gesprochen wird abhängig, sondern von dem *wie* gesprochen wird: dem körperlichen Habitus, der Mimik und Gestik, der Prosodie, dem Rhythmus des Schweigens und der eingeschobenen Laute (allgemein: dem sprachbegleitenden Verhalten). Davon zeugen auch die zahlreichen Begriffe, die sich auf solche Handlungsphänomene beziehen, wie *acting out* (Agieren), *enactment*, *inter-action*, Inszenierung, *embodiment* (vgl. Streek 1999: 93f.). Zwar geht in der psychoanalytischen Behandlung nach Freuds berühmtem Diktum »nichts anderes vor als ein Austausch von Worten« (Freud 1917: 43), aber bereits Freud wusste um »die unheimliche Wirklichkeit der Übertragung«, welches sich nicht nur für den Analysanden sondern gleichermaßen auch für den Analytiker entfaltet. Die Regeln der »Kur«, dasjenige was im Jargon Setting genannt wird (Zeitbegrenzung, regelmäßige Termine, Bezahlung, Ritualisierung des Umgangs, Abstinenzregel etc.), sind Versuche, die Wirkung nichtsprachlichen Verhaltens zu begrenzen und ihr eine feste Rahmung zu geben. Die Funktion des Liegens, der Sichtentzug des Analytikers ist auch als Schutz der Analyse/des Analytikers vor der Wirkung nicht-

sprachlichen Verhaltens zu verstehen: ein freilich unwirksamer Schutz. Man kann sich der Wirkung der Geste (allg. des nicht-sprachlichen Verhaltens) nicht entziehen, weil sich der Mensch nicht jenseits des Begehrens, dessen initial rettender, aber auch nichtender Übergriffigkeit, situieren kann.

Wie ist das Verhältnis von Körper, Zeichen und Ding in der Geste beschaffen?

Affektspiegelung und Mimesis als Grundlage der Hervortreibung des Selbst und des Anderen, welches hier im Register experimentallpsychologischer empirischen Befunde variiert wird, ist aber noch um eine Dimension zu erweitern. Nun hat bekanntlich Lacan nie metaphorisch vom »Gesicht der Mutter als Bildschirm« gesprochen, wie dies Experimentalpsychologen tun, sondern die Mutter konkret durch den Spiegel, bzw. durch den Blick des Anderen ersetzt. Hierdurch wird eine absolute Differenz, eine radikale Alterität behauptet, die sich jeder auf den Anderen übergreifenden Mimesis widersetzt. Das Begehren richtet sich genau gesprochen nicht auf den Körper des Anderen, sondern auf etwas, was jenseits des Körpers des Anderen liegt und was sich jeder Verkörperung widersetzt. Das Begehren richtet sich auf das Ding im Körper des Anderen. (vgl. Karger 2001)

Bei der Mimesis geht es um die nothafte Bewältigung früher körperlicher Zustände, die sich aus der biologischen »Verfrühung« des Subjekts ergeben. Die Dialektik von Identität und Differenz der Menschwerdung ist eingelassen in die Wirkungseinheit von Angst und Angstbewältigung, verdankt sich der Bewältigung des Traumas der Sterblichkeit. Dabei steht die Angst auf Seiten des Körpers. Die Genese der psychischen Strukturen, die im Wesentlichen die Funktion der prozessualen Angstbindung und -bewältigung haben, geschieht innerhalb der Beziehungsfiguration zwischen Körper, Zeichen und Ding. In dieser dynamischen Struktur des *Begehrens* ist das Subjekt auf etwas anderes hin verwiesen, muss es sich auf dieses Andere zu bewegen und über-greifen: von der verlorenen *Authentizität* über die *Codierung* zurück zur *Authentizität*.³

-
- 3 Der Vorgang der Hereinnahme von Fremdpsychischen wird in der Psychoanalyse mit dem Begriff der Identifikation bezeichnet. Das Grundmodell der Identifikation ist »die Verkörperung« als Einverleibung, »und zwar vor allem in dem Maße, in dem sie für das Subjekt bedeutet, sich die Eigenschaften des Objektes, das man in sich eindringen ließ, zu eigen zu machen, sie sich zu assimilieren [...] das Subjekt formt sein eigenes Ich, in dem es sich Objekte und die ihnen anhaftenden Eigenschaften aneignet

Was nun macht an der Bewegung Angst / Lust? Bewegung – zumal die von ihrer Teleologie entpflichtete Bewegung – ist eine frühe und riskante Sinneserfahrung des Menschen: ohne Anfang und Ende, immer schon eingebunden in den Verlust des sich selbst Zurücklassens, unwiederholbares, in-sich reflexionsloses Körpergedächtnis. Welche krisenhafte Differenzanmahnung, die nothast ihre Repräsentation in der Nachahmung, in der Wiederholung, ihre Rahmung, ihr Containing erzwingt.

Die Geste wäre so etwas wie die Wiedereinholung der Fühlbarkeit im Akt der Signifikation. Ein flüchtiges zeitliches Moment des Übergangs an der Grenze von Dingwerdung und reflexionsloser entmenslichter Fühlungshypertrophie.

Paul Valéry sagt dies viel schöner in einer Bemerkung über den Tanz:

»Ein flüchtiger Zustand, der sich nicht fortsetzen lässt, der ein Äußerstes ist, ein Außer-sich- oder Fern-von-sich-sein, aber in dem dennoch das Unbeständige uns beisteht, während das Ständige darin nur zufälligerweise eine Rolle spielt, – ein solcher Zustand vermittelt uns [als Zuschauer] die Anschauung einer Existenz anderer Art, welche die seltensten Augenblicke unseres Seins in sich zu fassen vermag, aus lauter Grenzwerten unserer Fähigkeiten zusammengesetzt. Ich denke an das, was man gemeinhin »Intensität« nennt.« (Valéry 1940: 28f.)

In der Arretierung des Übergangsmomentes der Geste aber wird die Geste zum Symptom: der reine Horror von »Taumel (der Zerfall der Bewegungseinheit, die rasenden Bewegungsautomatismen) und Totenstarre (in sich totalisierte Bewegung in die Erstarrung hinein, Lähmung)« (vgl. Heinz 1981).

Was nun ist Tanz? Tanz ist eine Kulturtechnik zum Zwecke der Selbsttranszendenz, die die initiale Traumatisierung des sterblichen Körpers durch Bewegung – eine Wiederauferstehung des Anderen in mir selbst, in ein Jenseits des Subjektes, man mag es »Intensität« nennen, befördert; Tanz ist die In-Regie-Nahme der Geste zum Zwecke ihrer produktiven Ausschöpfung. Es gibt natürlich auch noch eine Antwort von Paul Valéry, die viel schöner klingt:

»Von Mallarmé stammt das Wort: die Tänzerin sei keine Frau, die tanzt: denn erstens sei sie keine Frau und zweitens tanze sie nicht. Diese tiefsinnige Bemerkung hat nicht nur einen tiefen Sinn: sie ist wahr; und sie ist nicht nur wahr, will sagen: man wird in ihr, bei längerem Nachdenken, nicht nur mehr immer mehr bestärkt, sondern sie ist überdies beweisbar, und ich habe sie mit eigenen

[...] dies ist ein imaginärer, nach körperlicher Aktivität geformter Vorgang«. (Laplanche 1968: 170f.)

Augen [im Kino] bestätigt gesehen. Den unbeschwertesten, geschmeidigsten, wollüstigsten aller Tänze sah ich auf einer Leinwand, auf der große Medusen gezeigt wurden: keine Frauen also, und sie tanzten nicht.« (Valéry 1940: 29)

Literatur

- Balint, Michael (1997): Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Bräten, Stein (Hg.) (1997): Intersubjective communication and emotion in early ontogeny, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dornes, Martin (2002): »Der virtuelle Andere. Aspekte vorsprachlicher Intersubjektivität«. Forum der Psychoanalyse 18, S. 303-331.
- Dornes, Martin (2004): »Über Mentalisierung, Affektregulierung und die Entwicklung des Selbst«. Forum der Psychoanalyse 20, S. 175-199.
- Fonagy, Peter/György Gergely/Elliott L. Jurist/Mary Target (2002): Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Freud, Sigmund (1904 [1999]): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1905 [1999]): Bruchstück einer Hysterie-Analyse. Gesammelte Werke, Bd. 5, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1917 [1999]): Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Gesammelte Werke, Bd. 16, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1999): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke, Bd. 11, Frankfurt am Main: Fischer.
- Heinz, Rudolf (1981): Taumel und Totenstarre, Münster: Tende.
- Karger, André/Olaf Knellessen/Gertrud Lettau/Christoph Weismüller (Hg.) (2001): Sexuelle Übergriffe in Psychoanalyse und Psychotherapie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Laplanche, Jean/Pontalis, J.-B. (1968): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1955): »Menschliches, Allzumenschliches«. In: Werke, Bd. I, München: Goldmann, S. 435-1008.
- Pethes, Nicolas (2002): »Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze)«. Diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie. www.dissense.de/ge/pethes.html, Stand 03.09.2006
- Streek, Ulrich (1999): »Nichts anderes als ein ›Austausch von Worten‹? Interaktion und Inszenierung im therapeutischen Dialog«. Forum der Psychoanalyse 15, S. 91-100.

Stüttgen, Thomas (1992): Psychosomatik und Motorik. Von der Bewegungserfahrung zur Symbolbildung, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Valéry, Paul (1940): Tanz. Zeichnung und Degas, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

»WHEN THE NIGHT WIND SOFTLY BLOWS
THROUGH MY OPEN WINDOW...«

EXZESS UND EXORZISMUS DER GESTE IN
HANS-CHRISTIAN SCHMIDS FILM *REQUIEM*

STEPHAN TRINKAUS

Wir hören schnellen Atem, das Keuchen eines Körpers, dann sehen wir eine Rad fahrende junge Frau, sie erreicht eine kleine Kapelle auf einem Berg und klammert sich an das den Altarraum umgebende Gitter: »Bitte«, stößt sie hervor, mehr erfahren wir nicht. So beginnt *REQUIEM*, ein Film von Hans-Christian Schmid, der 2006 im Wettbewerb der Berlinale gezeigt wurde und kurze Zeit später in die deutschen Kinos kam. Der Film erzählt seine Geschichte – wie es heißt – frei nach einer wahren Begebenheit. Die Pädagogikstudentin Anneliese Michel aus Klingenberg wurde von Krämpfen heimgesucht, hörte Stimmen und wurde schließlich von der katholischen Kirche offiziell als vom Teufel Besessene bezeichnet und mit Genehmigung des zuständigen Bischofs von zwei Pfarrern exorziert. 1976 starb sie nach monatelangen Exorzismen an Unterernährung. Der Film spielt stattdessen in Tübingen und der schwäbischen Alb und aus Anneliese Michel aus Klingenberg wird Michaela Klingler, die Zeit der Handlung allerdings bleibt: in außerordentlicher Genauigkeit stellt der Film die 1970er Jahre nach, wobei er trotz seines Detailreichtums nie zum Kostümfilm wird. Vielmehr entwickelt er so etwas wie einen quasi-dokumentarischen Stil, der mitunter näher und genauer an, ja *in* der Zeit ist, als es ein Film *aus* der Zeit selbst je sein könnte. Er spielt – so könnte man vielleicht sagen – in der Immanenz dieser Zeit: es gibt in diesem Film keinen Hinweis, wie das, was wir sehen, jemals über sich hinaus gelangen könnte, keinen Hinweis auf eine mögliche Zukunft. Und dennoch tritt er in eine Konstellation mit unserer Zeit: es ist, als ob erst jetzt, im Jahr 2006, diese Immanenz der siebziger Jahre sichtbar wird, als ob wir erst jetzt, in diesem Augenblick, in eine Zeitgenossenschaft mit ihr eintreten, weit weg von den Bildern der langen Haare und gebatikten Hemden, in der der Moment der Unbestimmtheit, der Kontingenz dieser wie unserer Zeit aufblitzt, der in den zu Emblemen geronnenen Bildern

der Revolte geradezu ausgeschlossen bleibt. Darin antwortet *REQUIEM* meines Erachtens auch Hans-Christian Schmid's letztem Film *LICHTER*, der dieser Unbestimmtheit in einigen Episoden über die Illusionen und Hoffnungen der Bewohner oder eher Reisenden des Grenz- und Übergangsraums zwischen Stubice und Frankfurt auf der Spur war.

Doch zurück zu *REQUIEM*: In der Szene, die auf die oben erwähnte Eingangssequenz folgt, erfahren wir bereits, worum die junge Frau in der Kapelle gebeten hat und dass der Gott, den wir mit ihr jenseits des Gitters vermuten, ihr diese Bitte zu gewähren scheint: Die Zusage für einen Studienplatz in Tübingen, mit dem sie die Türen ihrer engen Heimat, einem kleinen Dorf in der schwäbischen Alb, weit aufstoßen kann. Doch etwas stimmt nicht mit diesem Gott hinter dem Gitter, der diesen Horizont öffnet und einen Weg, einen eigenen Weg, zu ermöglichen scheint. Es ist, als ob er die Tür, die er öffnet, in der gleichen Bewegung wieder schließt: Michaelas Weg nach Tübingen und ins Studium wird skandiert von einem jähem Wiederaufleben ihrer Krankheit, die die Ärzte als Epilepsie diagnostiziert haben und die durch Tabletten beherrschbar schien. Hinzu kommen Stimmen, die sie heimsuchen und davon abhalten den Rosenkranz oder das Kruzifix zu berühren, ihr das Beten unmöglich machen. Alle Praktiken also, die zuvor der Herstellung der eigenen Stabilität dienten, der religiösen Verortung und Regulierung des Körpers scheinen von nun an in eine radikale Instabilität zu führen: Die Öffnung, das Leben in Tübingen, das Erleben des eigenen Begehrens können weder von den Symbolen und Ritualen der Herkunft noch von den chemischen Substanzen der Klinik gebunden werden, sie machen den Körper Michaelas vielmehr zum Schauplatz einer Konfrontation, der gewaltige Mengen an Energie zur Verfügung zu stehen scheinen. In dieser eskalierenden Gleichzeitigkeit von Öffnung und Schließung, Freiheit und Zwang, Begehren und Verbot sitzt Michaela, man müsste wohl eher sagen, der Körper Michaelas fest, immer wieder aufbrechend, immer wieder zurückgeworfen.



Abb. 1: *REQUIEM* (2007)

Im Film erscheint das im zitternden ›Stillstand‹ jener gewaltsamen Gesten, in denen Michaela nach dem Kruzifix oder dem Rosenkranz, den die Mutter ihr geschenkt hat, zu greifen versucht: Auf halbem Wege bleibt sie stecken in einem krampfhaften, gewaltsamen Zeigen. Es ist hier nicht mehr klar, welche Bewegung dieses chiasmatischen Steckenbleibens eigentlich worauf hinaus will. Ist es die Intentionalität des ›Greifenwollens‹, die Freiheit, Selbstbestimmung, Autonomie bedeutet, die gewaltsam davon abgehalten wird, sich zu realisieren? Oder liegt der Zwang, die Gewalt nicht gerade in dieser Intention, die aus der Hand der Mutter kommenden Gegenstände zu berühren, sich ihnen zu unterwerfen? Diese Ununterscheidbarkeit von Freiheit und Zwang, Macht und Ohnmacht führt jedenfalls in einen Zustand, der sich in keine Richtung mehr auflösen lässt. Die Art und Weise, in der sie sich auf diese Welt bezieht, in der sie in diese Welt verknüpft ist, produziert eine Bewegung, die sich nur noch auf sich selbst bezieht, ein Wollen, das zugleich Nichtwollen, ein Können, das zugleich Nichtkönnen ist. Diese angespannte, bebende Bewegung in der Nichtbewegung mündet – so legt es der Film nahe – in einen Zustand vollkommenen »Außer-sich-Seins«, dem ›Grand Mal‹ des epileptischen Anfalls. Doch davon zeigen uns die Bilder nichts: Der Moment des Anfalls ist der Moment des Schnitts, jener Moment also, der zugleich Bruch und eigentliche Bewegung des Kinos ist.

Die Verbindung von Epilepsie und Besessenheit hat eine lange Geschichte in der christlichen Kultur des Abendlands. Ich habe nicht das Wissen, um sie hier im Einzelnen nachzeichnen zu können. Vor allem möchte ich aber vermeiden, bei diesem Thema in eine Falle zu gehen, der sich auch der Film konsequent verweigert: sich in der Rekonstruktion einzelner religiöser Anspielungen und Symbole selbst in jenen verführerischen Mystizismus einspinnen zu lassen, der schließlich im Exorzismus endet. Dasselbe gilt natürlich auf etwas andere Weise auch für den klinischen Diskurs. Dennoch möchte ich auf eine Episode ganz zu Beginn dieser gemeinsamen Geschichte hinweisen, die ich für äußerst aufschlussreich halte: die direkt auf die Szene der »Verklärung Jesu« auf dem Berg Tabor folgende Episode von der Heilung des besessenen Knaben, wie sie im Evangelium nach Markus (Markus 9: 2-29) erzählt wird. Die Transfigurationsepisode beginnt folgendermaßen:

»Jesus [nahm] Petrus, Jakobus und Johannes beiseite und führte sie auf einen hohen Berg, aber nur sie allein. Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; seine Kleider wurden strahlend weiß, so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.« Danach erscheinen Elija und Moses, die Jünger bauen drei Hütten, eine für Elija, den jüdischen Propheten, eine für Moses und eine für Jesus. Dann spricht Gott aus einer Wolke: »Dieser ist mein geliebter Sohn, auf ihn sollt ihr hören.« Während des

Abstiegs kommt es zu einem Gespräch über die Prüfungen, die ihm, Jesus, bevorstünden und er gebietet seinen Jüngern von dem Gesehenen zu schweigen, »bis der Menschensohn von den Toten auferstanden sei«. Zurück am Fuß des Berges bei den restlichen Jüngern tritt ein Vater mit seinem besessenen Sohn vor ihn: »Immer wenn der Geist ihn überfällt, wirft er ihn zu Boden und meinem Sohn tritt Schaum vor den Mund, er knirscht mit den Zähnen und wird starr«. Der Vater fleht: »Wenn du kannst, hilf uns; hab Mitleid mit uns!« und Jesus antwortet: »Wenn du kannst? Alles kann wer glaubt.« Also zwingt Jesus den Geist dazu, aus dem Körper des Besessenen auszufahren.

»Da zerte der Geist den Jungen hin und her und verließ ihn mit lautem Geschrei. Der Junge lag da wie tot, so dass alle Leute sagten: Er ist gestorben. Jesus aber fasste ihn an der Hand und richtete ihn auf, und der Junge erhob sich. Als Jesus nach Hause kam und sie allein waren, fragte ihn einer seiner Jünger: Warum konnten denn wir den Dämon nicht austreiben? Er antwortete ihnen: Diese Art kann nur durch Gebet ausgetrieben werden.«

Die Episode von der Heilung des Besessenen scheint die Geschichte Jesu, die Leiden und die Auferstehung von den Toten vorwegzunehmen, sein Zustand – so wird es hier von Markus wohl nahe gelegt – unterhält eine geheime Beziehung zur Verklärung Jesu, so als ob die Besessenheit das negative Pendant zur Transfiguration sei, in der die durch das Opfer des Menschensohns erreichte Erlösung vorweg genommen wird.

Raffael hat diese beiden Szenen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in einem berühmten Gemälde – DIE VERKLÄRUNG ODER TRANSFIGURATION CHRISTI – zusammengefasst. Auf diesem Gemälde, Raffaels letztem, erscheint innerhalb einer äußerst komplexen Figurenkonstellation ein verklärter, blendend heller Christus mit deutlich weiblichen Formen, der über einem Berg in Wolken schwebt. Er wird hier konstelliert mit dem Körper eines in Konvulsionen erstarrten Jungen mit nach innen gekehrten Augen und einer Frau im Vordergrund, deren entblößte Schulter und deren Hintern mindestens so hell zu leuchten scheinen, wie der verklarte Christus. Während der leuchtende Leib Jesu mit seinem ausladenden Becken die obere Bildhälfte beherrscht, steht die Frau im Zentrum der unteren Hälfte. Es ist aber der Körper des Jungen, auf den gezeigt und der betrachtet wird – so als ob er die Schaltstelle sei, in der die untere auf die obere Welt verwiesen ist.

Es wäre sicherlich äußerst interessant, dieser komplexen Konstellation im Einzelnen nach zu gehen, den unterschiedlichen Bewegungen der Hin- und Abwendung, der verschiedenen Gesten. Was das Bild jedoch vor allem auszeichnet, ist das üppige und prächtige Spiel der Farben und Falten, in deren Zentrum die Gewänder stehen, die den Frauenkörper

umspielen und hervorheben. In den Farben und Faltungen der Gewänder erscheint etwas, das mit dem überirdischen Leuchten der Jesus-Gestalt in Verbindung zu stehen scheint: die Präsenz eines weiblich konnotierten Begehrens, das über die einzelnen Figuren, ihre Figürlichkeit hinausgeht. Der Körper des Jungen, obwohl augenfällig eine zentrale Gestalt, fällt jedoch aus dieser Präsenz heraus: Er ist fast nackt, seine angespannte Bewegung alles andere als anmutig. Während die Frau, die Farben und die Falten so etwas wie der Widerschein der Weiße Jesu zu sein scheinen, so ist der Junge vielleicht sein Antipode, seine Rückseite: der verkrampfte männliche Körper in dem das leichte, wallende Leuchten in eine angestrengte Anspannung umschlägt, sich auf eine Weise konzentriert, die den Jungen von innen her in ein Außen des Bildes zu ziehen scheint. So wie Jesus zu schweben beginnt, so scheint der Junge mit seinen krampfhaft ausgestreckten Armen eingespannt zwischen dem Oben und dem Unten, dem Diesseits und dem Jenseits. Geht man den Blicken und Gesten in der unteren Bildhälfte nach, so stellen sie (beinahe) alle eine Verbindung zwischen der Transfiguration und dem Anfall des Jungen her. Und es ist fast als spiegele sich die Weiße Jesu in der Weiße der nach innen gedrehten Augäpfel des Jungen: Ein Blick, der aus der Welt hinaus und in den Körper hinein geht, in das absolute Außen eines absoluten Innen. Innerhalb dieses Bildes, und das scheint mir hier zentral, wird es keinen Exorzismus, keine Heilung geben. Die Konstellation, die es ausstellt, läuft auf keine Erlösung hinaus. Jesus wird hier nicht herabsteigen und mit der Macht des Glaubens und des Gebets die Dämonen ausfahren lassen, seine Transfiguration findet hier gleichzeitig mit der Besessenheit statt, steht in einer Spannung, ja einer Abhängigkeit zu ihr. Ohne dieses Außen – so scheint es – würde das Leuchten der Transfiguration aus der Welt verschwinden.



Abb. 2: TRANSFIGURATION (1517)

Das ganze Bild ist meines Erachtens so etwas wie eine Präsentation des Gestischen, des Gestischen als dem Moment des, wie Giorgio Agamben es ausdrückt, »In-der-Sprache-sein des Nichtsprachlichen« (Agamben 2003: 71), oder anders: des Chiasmus der unauflöselichen Verflochtenheit des Körpers in das, was Merleau-Ponty das »Fleisch der Welt« genannt hat und seiner gleichzeitigen Unbindbarkeit. Während sich in den Farben und Faltungen, den ausladenden Becken dieses »Fleisch« figuriert bis hin zu seiner Transfiguration in der Weiße Jesu, so ist der Körper des besessenen Jungen, der hier ausgestellt, der vorgezeigt wird, das Außen des Körpers, des Nichtsprachlichen. Das Bild präsentiert eben den Moment, in dem sich beides begegnet, einen Moment der Kontingenz und der Potentialität, in dem die Ordnung der Welt ihre eigene Materialität berührt. Das Reich der Geste ist diese Berührung zwischen Bindung und Entbindung, Sprachlichem und Nichtsprachlichem, Medialität und Materie. Es erstreckt sich von der reinen Bindung und Übergängigkeit der Transfiguration bis zum radikalen Außen der Besessenheit. All die Faltungen und Farben, die Hin- und Abwendungen, das Abschirmen und Niederwerfen, Zeigen und Verbergen finden in dieser Gleichzeitigkeit, dieser Spannung, dieser Berührung statt. Das heißt in der frühneuzeitlichen Konstellation des Raffaelschen Bildes: Die Geste bezeichnet hier zugleich den Moment der Unerlösbarkeit als auch die Möglichkeit der Erlösung, ja sie ist dieser Moment, in dem die Welt sich ihrer eigenen Kontingenz ausliefert und so die Erwartung, das Offene, die Messianizität in der Welt hält.

Wie sieht es jedoch mit den Gesten des konvulsiven Körpers von Michaela in *REQUIEM* aus? Im Film steht dieser Körper im Zentrum wohlmeinender Bemühungen, ihn zu normalisieren, ihn zurückzuholen auf seinen Weg vom kleinen Dorf in die Provinzstadt, vom Kinderglauben in die Verantwortung für das eigene Leben. Die Freundin ruft nach der Klinik: »Jetzt akzeptier doch endlich, dass du krank bist«, doch die hat die junge Frau schon hinter sich, ein Jahr hat sie verloren, nichts hat es ihr gebracht. Der Vater verlangt: »Sag, [...] dass es dir gut geht und dass du gelernt hast. Dass es viel Arbeit ist und dass du deine Tabletten nimmst und dass hier Scheissdreck geredet wird. Dass du müde bist und mal auschlafen musst und nicht weißt, was du sprichst. Sags.« (Lange 2006: 141) Auch der Dorfpfarrer: »Hörst du dich reden? Fratzen und Stimmen. Von was sprichst du? Vom Teufel? [...] Aber das sind Sinnbilder, Beispiele [...] das kannst du doch nicht Wort für Wort nehmen« (Lange 2006: 60), der engagierte Jungpfarrer, der einzige, der etwas zu verstehen scheint, der Michaela zumindest für einen Moment einzufangen scheint, ihr das Martyrium, die Opferrolle, das sinngesättigte Leiden, das geradezu klassische auf die Erlösung gerichtete Begehren des katholischen

weiblichen Körpers bietet und schließlich der Freund, der sie begleitet, wenig fordert, ihr ein Schäfchen – ein Lamm, um genau zu sein – zu Weihnachten schickt, dem aber bald »alles zu viel« ist. Alle versuchen der Erfahrung Michaelas, dem, was sich in ihrem Körper, durch ihren Körper ereignet aus dem Weg zu gehen. Man beginnt unwillkürlich sich zu fragen, welche Strategien man selbst gefunden hätte, um dieser Erfahrung auszuweichen.

Aber dann gibt es noch die Mutter: Die Dämonen, die sie von der mütterlichen Gabe, dem Rosenkranz, abzuhalten versuchen, scheinen mit ihrer Stimme, der Stimme der Mutter, der Muttersprache, zu sprechen. Man sieht sie nicht und man hört sie eigentlich auch nicht, aber wenn die junge Frau zu schreien beginnt, so meint man die Stimme der Mutter herauszuhören: »Dreckschleuder«, »Saustall«. Es ist wohl das Begehren der Mutter, das Michaela einsperrt, über das sie nicht hinauskommt, ein Begehren, das jede ihrer Gesten heimsucht und es am Ende unmöglich macht, die mütterliche Anwesenheit sei es in Gestalt des Rosenkranzes oder auch des Kruzifixes zu ertragen und zu den unerträglichen sich entladenden Stasen des Anfalls führt. Diese Mutter ist eine Mutter des Verwurzelteins, der radikalen Verortung, der Bewegungslosigkeit: Ihre Gesichtszüge sind starr, aus ihr blickt nichts zurück, sie wirft die neuen Kleider ihrer Tochter in den Müll, damit sie nicht aussieht wie ein »Flüchtlingskind«. Die Enge der Welt, in der Michaela aufwächst, erscheint zuallererst als ihre Enge. Sie ist das energetische Zentrum der Familie, diejenige, die deren Struktur aufrecht erhält, die es auf sich genommen hat, die Kontingenz zu verschlucken in einer Krypta, in der sie auch ihre Töchter festzuhalten versucht. Ihr tiefer Hass auf jede Form von Bewegung ist in jeder Szene spürbar, ihre Abwehr und ihre Angst.

Julia Kristeva hat in »Fremde sind wir uns selbst« darauf hingewiesen, dass sich der Heimatlose und der Verwurzelte einander gegenüber stehen: »Eine scheinbar friedliche Koexistenz, die den Abgrund verbirgt: eine kaputte Welt, das Ende der Welt.« (Kristeva 1990: 27) Dieser Abgrund der verschluckten und in der Mutter kryptisierten Kontingenz geht durch den Körper der Tochter hindurch: In der Verwurzelung wohnt eine Fremdheit, die so fremd ist, dass sich daraus keine Bedeutungen, kein Weg mehr hervorbringen lassen. In dem Moment also, in dem sich diese Welt öffnet, erscheint der Abgrund, die Kontingenz, die Instabilität des Körpers, die Geste.

»Die Beziehung zur Welt ist eine Beziehung der Präsenz in der Welt, des in der Welt Seins im Sinne des der Welt Angehörens, ja des von ihr Besessenseins, eine Beziehung, in der weder Akteur noch Gegenstand als solche definiert sind« (Bourdieu 2001: 180), schreibt Pierre Bourdieu in seinen PASCALSCHEN MEDITATIONEN. Die Geste ist sicherlich diese Be-

ziehung der Präsenz in der Welt, ein Ausgeliefertsein an die Dinge und den Anderen über alle Aktivität und Passivität hinaus, eben »Besessenheit«. Doch was, wenn diese Welt, von der wir besessen sind, zum Abgrund wird, zum Ende der Welt, wie Kristeva sagt, die Präsenz in der Welt zur Präsenz des Endes der Welt? Hier tut sich eine in der maßlosen Fixierung der Verortung unbindbare Ortlosigkeit auf: Wenn die Geste in dieser Konstellation erscheint, erscheint sie als ihr eigener, sich selbst überbordender und immer weiter treibender Exzess, als unbindbare göttliche Gewalt, die über und durch den Körper kommt. Darin besteht wohl der Zusammenhang zwischen dem bebenden Stillstand und dem Anfall: Sie bezeichnen das Unmäßigerwerden der Geste, einen Exzess des Gestischen, der auf die eigene Auslöschung aus ist. Der Körper fällt von Kataklysmus zu Kataklysmus: unregulierbar, unbindbar.

»Was in jedem Ausdruck ohne Ausdruck bleibt, ist Geste«, schreibt Giorgio Agamben zu diesem Paradox im Anschluss an Benjamins Hölderlin-Lektüren (Agamben 2004: 46). Ganz kann ich mir den etwas überdeutlichen Hinweis nicht verkneifen: der Film spielt nicht nur in der Ortlosigkeit des Orts, sondern auch in Tübingen...

Es gibt zwei Szenen in *REQUIEM*, an denen dieser Körper zu sich selbst zu kommen scheint, an denen er eine große Ruhe ausstrahlt, einen Glanz, ein Leuchten: Immer wenn diese schreckliche Siebziger-Jahre-Orgel zu wimmern beginnt (die in Wahrheit aus den 1960ern stammt), aus der die ganze Weite und die ganze Enge dieses Jahrzehnts und dieses Ortes anklingt und eine tiefe, wohltönende Männerstimme anhebt: »When the night wind softly blows through my open window...«. Beim ersten Mal geschieht das nach dem wahrscheinlich ersten Kuss, der ersten Umarmung. Der Körper beginnt zu tanzen und es ist, als ob er auch das erste Mal tanzen würde. Dieser Tanz – die kleine Schwester der Epilepsie, wie jemand im Internetforum von *REQUIEM* angemerkt hat – ist sicherlich der eigentliche Höhepunkt des Films: der Partykeller, die Lichtorgel, Deep Purple und dieser tanzende Körper, der mit jeder Bewegung freier, strahlender, schwebender wird, der sich aus dem beengenden Raum herauszutanzten scheint, die Bilder der Zeit und des Orts hinter sich lassend, schließlich sich selbst hinter sich lassend. Dann – Schnitt – man sieht noch die Rückkehr in das Studentenwohnheim – Schnitt – das erschöpfte und von einem glücklichen Seufzen begleitete ins Bett Fallen und – Schnitt – es ist bereits hell, die Freundin kommt über den Flur, ist verärgert, weil sie nicht geweckt wurde, tritt in das Zimmer mit dem Kruzifix über dem Schreibtisch und darunter liegt sie, zusammengekauert, krümmt sich, will sich nicht anfassen lassen, schreit.

Ganz am Ende des Films kehren diese Orgel, diese Stimme und diese Zeile wieder und wir sehen die junge Frau auf einer Bank, auf einem

Hügel neben ihrer Freundin sitzen. Es scheint der gleiche Ort wie zu Beginn, doch von einer Kapelle ist nichts mehr zu sehen. Beide blicken in die Weite der schwäbischen Alb, deren Felder – so die Freundin – aussehen »wie eine Patchworkdecke«. Die Freundin möchte Michaela von hier wegbringen, heraus aus dem Dorf, aus dem auch sie kommt und wo sie geschlagen wird von ihrem alkoholkranken Vater, einem Außenseiter der Dorfgemeinschaft, auf den Michaelas Eltern nicht gern zu sprechen kommen. Doch wohin? Sicher, nach Tübingen, aber was bedeutet das? Die Freiheit? Die Klinik? Michaela möchte nicht weg, sie scheint bereit, dem, was sie für ihre Bestimmung hält, entgegenzugehen oder eher – sie möchte aufhören überhaupt irgendwo hin zu gehen, das scheint nun »ihr Weg«. Ein Weg, der die Bewegungslosigkeit, das Nirgendwo-Ankommen aufnimmt und in das Außen des Innen führt: »Man kann es sich nicht aussuchen, was Gott mit einem vorhat. Ich muss meinen Weg gehen. Bringst du mich wieder zurück?« (Lange 2006: 180) Es folgt eine Fahrt im Auto. Wir sehen von außen durch das Autofenster das Gesicht der jungen Frau und das vorbeigleitende Geäst der Bäume, den Himmel sich im Glas der Scheibe und dem Gesicht dahinter spiegeln, Formen und Figuren bilden, die sich wieder auflösen, neue Gestalten annehmen ohne sich je zu fixieren. Michaela tritt mit uns ein ins Reich der Geste und eine unglaubliche Ruhe geht von ihrem sich ständig wandelnden Gesicht hinter der Scheibe aus, eine provozierende Harmonie – die scheußliche Orgel hebt an und die Stimme beginnt von neuem: »When the night wind softly blows through my open window...« Und so wie das Keuchen dem Film vorausgeht, seine Bilder hervorzubringen scheint, so überlebt dieser Gesang, diese Orgel, diese Zeile das Bild des Körpers, als ginge er über in die muffige Weite dieser Musik, die immer schöner, immer größer zu werden beginnt: Das Bild wird schwarz und der Abspann erscheint.

Die Geschichte, die der Film erzählt, endet empörend: »Nach einer Serie von mehreren Dutzend Exorzismen«, so der Abspann, »verstirbt Michaela Klingler an Entkräftung im Haus ihrer Eltern« (Lange 2006: 182).



Abb. 3: *REQUIEM* (2007)

Literatur

- Agamben, Giorgio (2003): Die kommende Gemeinschaft, übers. v. Andreas Hiepko, Berlin: Merve.
- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Hemma Schutz/Tanja Widmann (Hg.): Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Köln: Walther König, S. 39-48.
- Bourdieu, Pierre (2001): Meditationen, übers. v. Achim Russer, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst, übers. v. Xenia Rajewsky, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lange, Bernd (2006): Requiem – Drehbuch, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): Das Sichtbare und das Unsichtbare, übers. v. Regula Giuliani/Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink.
- Schmid, Hans-Christian (2007): Requiem: Warner Home Video (DVD).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Filmstill aus: Schmid, Hans-Christian (2007): Requiem: Warner Home Video (DVD).
- Abb. 2: Raffael (Raffaello Santi, 1483-1520): Die Verklärung Christi. Vatikanische Museen, Rom, <http://epilepsiemuseum.de/deutsch/kunst/transfiguration.html>, Stand 04.11.2006
- Abb. 3: Filmstill aus: Schmid, Hans-Christian (2007): Requiem: Warner Home Video (DVD).

PLANET DER GESTEN.
WIE JIM JARMUSCH IN *COFFEE AND CIGARETTES*
GROSSE PAUSE MACHT

SABINE FRIES

Wir bewegen uns. So lange wir leben, rennen wir hinter etwas her oder vor etwas weg.

Selbst dann, wenn wir nichts tun, bewegen wir uns. Wir bewegen uns im Schlaf. Eine besondere Art und Weise, sich zu bewegen, ist die Geste. Am Ende der letzten Episode *CHAMPAGNE* in Jim Jarmusch's Film *COFFEE AND CIGARETTES* (USA 2003) wissen wir nichts: hält er nur ein »Nickerchen« oder macht er die große Pause, die ganz große Pause, die wir alle irgendwann machen werden?

Die Szene: Zwei hochbetagte Männer sitzen beieinander, um sich von der Arbeit auszuruhen. Sie trinken Kaffee. Taylor Mead ist müde und schwärmt von der Eleganz der alten Zeiten. Bevor er einnickt, malt er seinem Kollegen mit Armen und Händen ein in ihm erklingendes Lied in die Luft: ICH BIN DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN (Mahler/Rückert). »Kannst Du es hören?«, fragt er sein Gegenüber.

Mit seinen Gesten und Worten eröffnet der alte Herr dem Anderen einen Einblick in einen Augenblick seines Lebens, der sein letzter sein könnte.

Scheinbar beiläufig sind dies die Gesten eines Poeten, der mit ihnen von nichts Anderem erzählt, als von genau diesem Leben, in dem die Grenze zwischen Wachen und Schlafen zu entgleiten scheint und die doch gerade in diesem einzigartigen Moment ihres »Verlustes« erst sichtbar wird.

Allein mit seinen Gesten bringt Taylor dem Anderen ein Lied zu Gehör, das dieser zuvor weder hörte noch kannte. Die Gesten eines Menschen können ein Innehalten – ein Sich-Äußern des Innen in der Bewegung der Hände und Arme sein.

Dieses Innehalten (be-)schreibt einen Zeit-Raum, der auch in den anderen zehn Episoden des Films das Thema ist: die Pause; ein Phänomen, das gerne übersehen wird; ein Zeitraumkontinuum, das immer *zwischen* etwas ist.

Zwischen Arbeitsphasen, zwischen Schulstunden, oder auch zwischen Wanderetappen. Die Pause ist Unterbrechung, Zäsur – egal ob es sich um Funktionszusammenhänge oder um das Ausruhen zwischen anstrengenden Wegstrecken handelt.

Von dem Zeit-Raum der »großen Pause« aus betrachtet erweisen sich die im Film inszenierten Begegnungen zwischen Menschen allesamt als Drahtseilakte, als Seiltänze im Experimentierfeld der Verständigung. Aus jeder Pause, aus jeder dieser Zwischen-Zeiten bleiben Reste von Worten, Bildern, Tönen und Bewegungen hängen: Verständigungsfetzen.

Zwischen dem Qualm und Dunst der »Glimmstengel«, zwischen den glitzernden Oberflächen des Kaffees glänzt, dampft, schimmert ständig etwas: Versuche von Menschen sich in ihrer Unzulänglichkeit, Mangelhaftigkeit, Fehlerhaftigkeit zu offenbaren und sich außerhalb jeglichen Funktionierens, ausgerechnet in diesen Augenblicken, in ihrer Lebendigkeit zu erkennen zu geben.

Mit einer Qualität hat die Geste demnach zu tun, aber auch mit einer Intensität, die nach Außen drängt. Ich notierte folgenden Satz: Das, was die Geste ausmacht, ist das Potential von Güte in ihr.

Emmanuel Lévinas hat einmal gesagt: »Der einzige absolute Wert, den es gibt, ist die Fähigkeit des Menschen, dem Anderen den Vortritt vor sich zu lassen. [...] Das ist der Beginn der Philosophie, das ist das Vernünftige, das ist das Verstehen.« (Lévinas 2007, 139)

Dem anderen den Vortritt zu lassen – das ist eine Geste? Paradoerweise ist das eine Geste, obwohl man genau hier nichts macht, sich nicht bewegt. Natürlich wissen wir auch nicht, was die Güte ist. Vielleicht ist umgekehrt das, was die Güte ausmacht, das Potential von Geste in ihr. Wir sind demnach in der Geste stets zwischen etwas.

Vielleicht kann man es so sagen: die Geste ist das Vermögen des Körpers, in diesem Zwischen bleiben zu können, ohne es auflösen zu müssen. Insofern ist die Geste ein Seiltanz.

Das Seil ist die Wahrnehmung, die Empfindung dieser ganz feinen, aber entscheidenden Differenzen, manchmal kaum sichtbar, kaum spürbar, kaum wahrnehmbar und trotzdem: da, jetzt gerade...

Und der Tanz ist das Sich – Bewegen – Können auf diesem Seil. Die Geste ist fortlaufend Neuerfindung aus sich selbst heraus, unaufhaltsame Bewegung, indem sie alle vorangegangenen Bewegungen neu ausbalancieren muss. Sie ist so betrachtet auch ständiger Neuentwurf, verhindert die Herausbildung eines Codes. Sie ist Zeichen setzend und Zeichen aufhebend zugleich in ihrer Flüchtigkeit, Unwiederholbarkeit und Einzigartigkeit. Sie gibt sich selbst her und sie gibt dem Anderen etwas, ohne etwas zurückzufordern. Das macht vielleicht auch die Leichtigkeit, die Eleganz und die Nähe zum Tanz einiger Gesten aus.

So tanzt Taylor seinem Kollegen das in ihm erklungene Lied – im Sitzen – vor.

Mein Vorschlag: Die Geste baut dem Anderen Brücken, Stege (Anagramm von Geste), wenn man so will.

Stege im Licht des Satzes von Lévinas – Stege hin zum Anderen, ohne tatsächlich beim anderen ankommen zu können, weil man sich selbst ein Rätsel und auch der Andere doch ein Rätsel bleiben wird. Glimmende Seelen, rauchende, qualmende, brennende, entzündete Seelen. Sie zeigen sich selbst. Die Geste ist auch erotische Kommunikation mit sich selbst. In der Geste berühren Innen und Außen einander. Das Tänzeln der Gesten, das Tänzeln des Geistes – die Erotik, die über das Vergängliche des Körpers hinausweist. Die Erotik des Geistes.

Die Geste ist – wie Kino und Tanz – eine Kunstform des stetigen Dazwischenseins, eine Kunstform des ständigen Mittendrinseins, ein Drahtseilakt wie jede andere Kunstform auch: Das, was die Geste ausmacht, ist das Potential von Güte in ihr und das, was die Güte ausmacht, ist das Potential von Geste in ihr.

Das, was die Geste so schillernd macht, das, was sie auszeichnet, ist die Tatsache ihrer Leibhaftigkeit und damit Lebendigkeit. Jarmusch's Bilder sind selbst Geste, indem er den kleinen und scheinbar unbedeutenden, aber auch den großen Pausen, die er inszeniert, dieses ungeheuer Lebendige oder das Ungeheuer(liche) des Lebendigen abgewinnt.

Und die Güte, das ist die Entschlossenheit zur Hingabe an dieses Lebendige. Und seien es – wie in der Episode CHAMPAGNE inszeniert – die Gesten zwischen Leben und Sterben.

In der Schlusssequenz des Films findet etwas Aufregendes statt: die Gesten des Überganges, die Geste des Sterbens: gerade in der zunehmenden Reduktion körperlicher Bewegung wird die höchste Intensität seelischer Bewegtheit, Los-Gelassenheit, Ausgelassenheit und damit auch tänzerische Erzählweise lebendig.

Die Geste hat etwas Schnelles. Sie schnellt an uns vorbei, aus uns raus, zu einem Anderen hin. In der Geste entsteht Vergangenheit. In der Geste glimmt und glänzt die Vergänglichkeit. Von hier aus weiterdenken heißt: ist die Geste in jedem Moment ihres Erscheinens das Moment des womöglich letzten Augenblicks, ...

Literatur

Jarmusch, Jim (2003): *Coffee and Cigarettes*, DVD, Kinowelt Home Entertainment.

Lévinas, Emmanuel (2007): *Zwischen uns: Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser.

IM MEDIUM SEIN

REINHOLD GÖRLING

Sehen wir ferner rhythmisch die Bilder des Traumes marschieren.
Sehn wir sie wie im Tanz die gelenkigen Glieder bewegen,
Wenn sie gelenkig die Arme zur Wechselbewegung erheben
Und das Spiel mit dem Fuße dazu harmonisch begleiten,
Sind da die Bilder nicht gar kunststrotzende Tanzvirtuosen,
Dass sie zur nächtlichen Zeit so zierlich zu spielen imstand sind?
Oder ist folgender Grund wohl richtiger? Weil in dem einen
Zeitraum, wo wir empfinden, das heißt wo ein Wörtchen wir sprechen,
Viele Momente versteckt sind, die nur die Berechnung ermittelt,
Daher kommt's, dass in jedem Moment und von jeglicher Art uns
Bilder an jeglichem Orte bereit zur Verfügung sich stellen.
So beweglich und zahlreich erscheint uns die Menge der Dinge.
Denn wenn das frühere Bild uns verschwand und ein neues mit andrer
Stellung entstand, so scheint uns das erste die Geste zu ändern.
(Lukrez, ÜBER DIE NATUR DER DINGE, Buch IV, 768-772, nach der Übersetzung
von Hermann Diels)

Zu Beginn seiner kenntnisreichen und differenzierten Untersuchung über DIE LOGIK DER GESTEN IM EUROPÄISCHEN MITTELALTER weist Jean-Claude Schmitt drei Sinnzusammenhänge des lateinischen Wortes *gestus* nach, die sich vom Mittelalter zurück bis zur griechischen Antike verfolgen lassen und die wohl auch heute noch Bedeutung haben: Da ist zunächst die Ausdrucksfunktion, also der Bereich, »in dem das Gestische als Ausdruck der inneren Bewegung der Seele, der Gefühle und des sittlichen Lebens des einzelnen gesehen wird.« (Schmitt 1992: 27) In einer Redewendung wie der, dass jemand eine »nette Geste« gemacht habe, betonen wir noch in unserem heutigen Gebrauch des Wortes eine Theatralisierung von Gefühlen im Kontext eines kommunikativen Zusammenhangs, bei der das Darstellende und Fiktive im Einklang mit dem Sittlichen steht. Der zweite Bereich ist der der Mitteilungsfunktion. Dazu zählt als Spezialfall die Zeichensprache, vor allem aber der weite Bereich der nonverbalen Kommunikation, die nicht mit einer auf der Trennung von Signifikant und Signifikat beruhenden Sprache arbeitet, geschieht sie nun ohne oder mit dem Willen oder dem Bewusstsein des Mitteilenden. Dass diese nonverbale Kommunikation für die soziale Bewertung von

Äußerungen oft viel wichtiger ist als die verbale, das haben viele Untersuchungen aus dem Kontext der medienwissenschaftlichen Rezeptionsforschung mittlerweile gezeigt (vgl. Frey 1999). Der dritte Sinnzusammenhang ist der des Machens, Hervorbringens und auch der Bewegung. Der altgriechische Sammelbegriff für die Bewegung des Universums, *motus*, »schliesst die besondere Betrachtung der Gestik des Menschen ein.« (Schmitt 1992: 37) Für Platon sind »Lust und Schmerz, wenn sie in der Seele entstehen, ... eine Art Bewegung« (Platon 1982: 418 (583e)), ja, die Seele wird hier, wie Schmitt sagt, »vor allem als Bewegungsprinzip bestimmt.« (Schmitt 1992: 37) Seele und Körper gehören dem universellen Prinzip der Bewegung an.

Alle drei Sinnzusammenhänge, am deutlichsten sicherlich der des Machens, heben eine, wie wir heute sagen würden, performative Dimension hervor. Dieser Aufführungscharakter kann sowohl einen instrumentellen, handwerklichen als auch einen magischen Sinn haben. Beispiele für das erste wären vielleicht die Gesten eines Wirtes beim Bedienen seiner Gäste, Beispiele für das zweite die in rituellen Praktiken wie dem Beten ausgeführten Bewegungen, in der christlichen Tradition etwa die des Sich-Bekreuzigens. Doch dürfte auch in der Weise, in der ein Barkeeper seinem Gast einen Drink mixt, noch ein Rest an Magie stecken. In beiden Fällen stellt die Geste soziale Relationen her. Der Barkeeper macht mit seinen Gesten aus dem Drink eine Gabe, die im bloßen Tauschwert nicht aufgeht. Der sich Bekreuzigende realisiert eine Bindung zu einer durch eine Führerfigur oder ein Idol zusammengehaltenen Gemeinschaft. Gesten gehen in diesem Sinne nie in einer instrumentellen Logik auf. »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeuges, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.« (Flusser 1991: 8) So lautet die von Vilém Flusser in seinem Buch *GESTEN. VERSUCH EINER PHÄNOMENOLOGIE* vorgeschlagenen Definition, die er in einer Skizze der Beschreibung verschiedener alltäglicher Praktiken ausführt.

Flusser bringt darüber hinaus die Geste in einen ästhetischen Reflexionszusammenhang, indem er Gestimmtheit als »in Gebärde verwandelte Stimmung« bezeichnet (15). Die Gestimmtheit unterscheidet sich von der Stimmung darin, dass sie eine Ausdrucksqualität besitzt. Sie lässt dabei weniger an die sogenannten kategorialen Affekte denken als an jene Erlebnisqualitäten, die der Entwicklungspsychologe Daniel Stern Vitalitätsaffekte nennt und denen grundlegende Bedeutung für interpersonelle Beziehungen schon im Säuglingsalter zukommt (Stern 2007: 83). Damit befindet sich die Geste zum einen in einem Zwischenraum zwischen selbstbezogener Emotion und kommunikativer Sprache, zum anderen führt sie in ihrer Ausdrucksfunktion zurück auf das Theater, oder viel-

leicht weiter noch, auf die Theatralität des menschlichen Handelns, das durch das jeweilige Ereignis der Aufführung singulär ist, zugleich aber notwendig auch formalisiert und zeichenhaft sein muss, um überhaupt kontextualisiert und verallgemeinert werden zu können. Die Theatralität ist jene Dimension menschlicher Praxis, in der etwas in die Sichtbarkeit und Wiederholbarkeit geführt wird, das weder ein Zeichen noch ein Gegenstand ist, jedoch als soziales Ereignis oder szenische Konstellation verstanden werden kann. Sie hat mit allen performativen Akten gemein, dass Ereignisse und szenische Konstellationen mit dem Subjekt in dem Maße etwas tun wie das Subjekt in ihnen agiert. Die Pole der Aktivität und der Passivität sind miteinander verschränkt, ja, die Positionen selbst sind nicht mehr fixierbar. Das Subjekt ist in der Szene, in einem ganz ähnlichen Sinne wie der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin davon gesprochen hat, dass das Subjekt im literarischen Text in einer Außerbefindlichkeit (Bachtin 1979: 118), nach dem Neologismus von Tzvetan Todorov, in einer Exotopie sei (Todorov 1981). In diesem Sinne führen alle drei von Schmitt aufgeführten Dimensionen der Geste, die ästhetische Wahrnehmung, die soziale Beziehung und der Aufführungscharakter, zu einem im Medium Sein hin. Mit den Dimensionen sind mithin vielleicht auch weniger verschiedene Gesten als verschiedene Eigenschaften oder Kontextualisierungen verbunden: ein ästhetischer, ein sozialer und ein ethischer Zusammenhang.

Zeit der Geste

Jean-Claude Schmitt schreibt die Geschichte der Geste im europäischen Mittelalter als eine Geschichte zunehmender Reglementierung, die allerdings auch in verschiedenen Gegenbewegungen, die etwa in der Figur des Gauklers, im volkulturellen Karneval oder in den Praktiken der Mystikerinnen und Mystiker ihren Ausdruck fanden, gebrochen wurde. Etwas Ähnliches kann man auch in der Geschichte des Theaters verfolgen, wie es zum Beispiel Erika Fischer-Lichte, angelehnt an Norbert Elias' Zivilisationstheorie (vgl. Fischer-Lichte 2000), getan hat. Zugleich begegnen wir noch in der Frühgeschichte des Films einer Gestik, die weniger durch das Theater als durch die volkulturellen Praktiken des Jahrmarktes geprägt zu sein scheint, wie das wunderbare Beispiel des Kammerdieners in *PARTIE D'ÉCARTÉ* zeigt, das 1895 auf dem südfranzösischen Landsitz der Brüder Lumière entstanden ist und das Frank Kessler in seinem Beitrag zu diesem Band diskutiert (vgl. Kessler 2009). Die Grimassen des Kammerdieners scheinen deplatziert, und der Schritt ist wohl nicht weit, an die Bestrebung einer grafischen Inventarisierung von deplatzierten und daher auffälligen Gesten zu denken, wie sie unter Jean-

Martin Charcot in den 1870er und 1880er Jahren von den Insassinnen des Pariser Frauenkrankenhauses Salpêtrière gemacht worden sind (vgl. Didi-Huberman 1997).

Bei Bertolt Brecht kehrt der Begriff des Gestus dann auch als Dimension des Verhaltens der Menschen zueinander wieder, in der »es sozialhistorisch bedeutend (typisch)« (Brecht 1967: 474) wird. Brecht knüpft damit an ein Verständnis der Geste als ästhetische Dimension des Schauspielens und Raum der Selbsterfahrung an, die, wie Hermann Kappelhoff gezeigt hat, sich schon bei Gotthold Ephraim Lessing findet (Kappelhoff 2004: 63-83). Wohl noch bevor Bertolt Brecht den Begriff in seine Überlegungen zum epischen Theater aufgenommen hatte, wurde die Geste von Walter Benjamin auf die Theaterarbeit mit Kindern bezogen, und zwar im »Programm für ein proletarisches Kindertheater«, einem Text, den Benjamin für Asja Lacis schrieb. Lacis hatte im Kriegskommunismus der Jahre 1918/19 im zentralrussischen Orjol ein Kindertheater gegründet und, wie sie in ihren Erinnerungen schreibt, Benjamin schon 1924 auf Capri, wo sich die Beiden kennen lernten, davon erzählt (vgl. Lacis 1976: 25ff.). 1928/29 lebten Beide einige Zeit in Berlin zusammen. Die kindliche Geste, so Benjamin, ist »Signal aus einer Welt, in welcher das Kind lebt und befielt.« (Benjamin 1977: 766) Die Aufgabe des Kindertheaters sei es, diese Signale des Kindes »aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu lösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen.« (766) Die Stoffe sind nicht die Inhalte von Geschichten, sie sind – im eigentlichen Wortsinn – Texturen, sie sind Verknüpfungen und Konstellationen, die einer Erzählung oder einem Theaterspiel zugrunde liegen und die vielleicht auch zur Aus- und Aufführung drängen, die aber nicht direkt und unmittelbar in Erscheinung treten und in diesem Sinne auch nie vollständig ausgeschöpft werden können. Aber auch die kindliche Geste scheint hier etwas zu sein, das einer Verwicklung und Verknüpfung bedarf. Dann gilt der Satz: »Schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste.« (766) Damit scheint die Geste sich jenem universellen Zusammenhang der Bewegung, von der sie bei Platon ausgegangen war, wieder angenähert zu haben und zugleich auf den Reflexionszusammenhang zu verweisen, der von Benjamin in späteren Schriften mimetisches Vermögen genannt wird.

Vor dem Hintergrund von Benjamins späteren Texten zur ästhetischen Erfahrung des Kindes, vor allem seiner BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT, liegt es nah, in den von Benjamin erwähnten Stoffen nicht nur soziale Konstellationen zu sehen, sondern die Stofflichkeit der Worte, der Zeichen, ja der Dinge. Im Stück »Verstecke« der BERLINER KINDHEIT heißt es etwa, dass das Kind an diesen Orten »in die

Stoffwelt eingeschlossen« war. »Sie ward mir ungeheuer deutlich, kam mir sprachlos nah. So wird erst einer, den man aufhängt, inne, was Strick und Holz sind.« (Benjamin 1989: 418) Das Kind nimmt die Stofflichkeit der Welt auf und gibt sie ihr zu einem Signal verwandelt, befehlend wieder: diese Bewegung heißt bei Benjamin Geste. In der Mitte dieser Bewegung ist eine tiefe Erfahrung der Desubjektivierung, einer Todeserfahrung vergleichbar, wie das Beispiel eindringlich suggeriert. Da die Geste in der extremen Exotopie aber mit dem Ganzen im Sinne Henri Bergsons, mit einer Virtualität der Bewegungen des Universums in Berührung bringt, kann ihr auch eine befreiende oder messianische Dimension innewohnen: »Wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.« (Benjamin 1977: 769)

Die weitreichendsten Überlegungen zur Geste bei Benjamin finden sich in seinem Essay zum 10. Todestag von Franz Kafka, der 1934 erschien, und den Nacharbeiten dazu, die Benjamin dann ab 1935 mit der Hoffnung unternahm, den Essay zu einem Buch über Kafka vervollständigen und im Schocken Verlag, in dem die erste Ausgabe von Kafkas GESAMMELTEN SCHRIFTEN erschien, veröffentlichen zu können. In einem dieser Einschübe findet sich die vielleicht deutlichste Verbindung der Geste mit dem mimetischen Vermögen: »Solche Gesten stellen einen Versuch dar, durch Nachahmung die Unverständlichkeit des Weltlaufs gegenstandslos oder seine Gegenstandslosigkeit verständlich zu machen.« (Benjamin 1977: 1261) In der Vorstellung vom Weltlauf klingt erneut etwas von der antiken Vorstellung eines universalen Prinzips der Bewegung an. Aber mehr noch: In diesem Satz steckt ein ganzes ästhetisches Programm. Wenn das Unverständliche des Weltlaufs gegenstandslos gemacht werden soll, dann kann das nichts anderes bedeuten, als die Unverständlichkeit aus der Sphäre der Erkenntnis, also aus der Welt der Gegenstände und Objekte, zu lösen und als ästhetische Dimension erfahrbar zu machen, in der wir in den Weltlauf mittels des mimetischen Vermögens eingebunden sind. Damit hätte der Begriff der Nachahmung nichts mehr mit einer Beziehung zu einem gegenständlich Gegebenen zu tun, der Begriff stünde im Zusammenhang einer Bewegung und einer Relation. Wie die Kinder sich in ihrem mimetischen Vermögen dem Stofflichen zuwenden, den Dingen, den Mustern, den Relationen, so tun es ihnen Kafkas Figuren, vor allem seine Tiere, nach:

»Die Tiere waren für Kafka da vorbildlich. Man kann seine Geschichten von ihnen auf eine gute Strecke lesen, ohne überhaupt wahrzunehmen, dass es sich gar nicht um Menschen handelt. Vielleicht hieß ihm Tiersein nur, aus einer Art von Scham auf das Menschsein verzichtet zu haben – so wie ein vornehmer

Herr, der in eine Kneipe gerät, aus Scham darauf verzichtet, sein Glas abzuwischen.« (1261f.)

Wenn Scham das Gefühl ist, das entsteht, wenn man einem Anderen in sich selbst begegnet, eine Reaktion auf eine Erfahrung der Desubjektivierung und vielleicht auch ein Schutz vor ihr, dann haben Kafkas Tiere mit der Scham, die sie dazu bewegt, auf das Menschsein zu verzichten, eine Art Schamlosigkeit der Selbsterfahrung erworben. Dazu gehört die Erfahrung des Mimetischen. Wir können gar nicht anders, als Dinge, Stoffe, Worte, Begegnungen in uns aufzunehmen, gleichviel wie viel wir davon verstehen. »Ich ahmte nach, sagt in seinem »Bericht für eine Akademie« der Affe, »weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.« (1262)

Die messianische Dimension, oder zumindest das Moment der Uneingelöstheit, das mit der Nachahmung verbunden ist, liegt also in einer Aufnahme und einer das Aufgenommene verändernden Wiedergabe des Stofflichen, notwendig Unverstandenen. Es harrt einer Wiederkehr, einer Einbindung in einen Zusammenhang, der dann, wenn das jemals geschehen sollte, auch ein veränderter oder neuer sein wird. Die »Gesten Kafkascher Figuren«, heißt es im Essay von 1934, sind »zu durchschlagend für eine gewohnte Umwelt und brechen in eine geräumigere ein.« (Benjamin 1977: 418) Diese Zeitform lässt sich Vorstellungen in der Psychoanalyse wie denen von Jean Laplanche annähern, der in seiner »Allgemeinen Verführungstheorie« davon ausgeht, dass das Kind wie ein Mensch in einem fremden Land, in dem eine ihm unbekannte Sprache gesprochen und eine ihm unverständliche Kultur gelebt wird, unentwegt Muster, Worte, Bilder, Sätze und Interaktionsformen in sich aufnimmt, die es erst nach Jahren und Jahrzehnten kontextualisieren und damit in ihrem Sinn fixieren wird (vgl. Laplanche 1996). Das gilt für Erfahrungen des Glücks ebenso wie für solche des Schreckens. Sigmund Freud hatte in seiner Auseinandersetzung mit traumatischen Neurosen diese komplexe Zeitform des Unbewussten bestimmt, die der Einschreibung einer Erfahrung im Unbewussten selbst keine Zeitstelle zuweist, die aber zugleich unter dem Begriff der Nachträglichkeit der Kontextualisierung, wie sie etwa bei der in der Adoleszenz sich vollziehenden Erfahrung der Sexualität sich einstellen kann, die Kraft einer weitgehenden Umarbeitung der Erfahrung und der mit ihr verbundenen Emotionen zuspricht. Die psychoanalytische Kur selbst beruht auf der Wirksamkeit der Nachträglichkeit. Seit den Einsichten der Neurowissenschaften in die sich kontinuierlich selbst transformierende Arbeitsweise des Gehirns, die neuronale Plastizität, verfügen wir auch über ein naturwissenschaftliches Modell dieser zeitlich komplexen Prozessualität.

Nicht nur im Hinblick auf diese Zeitform ist Benjamins Begriff der Geste damit ein enges Korrelat zu seinem Begriff des dialektischen Bildes. Während im dialektischen Bild Gegenwart und Vergangenheit in Bezug gesetzt und dadurch beide in einer Veränderung begriffen sind, erscheint die Geste als verkörpertes Potential einer solchen Korrespondenz. Die Modalität der Bewegung ist beiden gemein, während im dialektischen Bild diese Bewegung aber wie eine blitzartige Kristallisierung wahrnehmbar wird, bleibt sie in der Geste als eine eher räumliche Erscheinung eines Zwischenraums oder als Unterbrechung eher unsichtbar wirksam. Darauf verweisen auch Giorgio Agambens Anmerkungen zur Geste, vor allem die Ausführungen in seinem Vorwort zu einer 1991 erschienen italienischen Übersetzung von Schriften Max Kommerells, in denen er Aby Warburgs Konzept der Pathosformel, das er noch 1985 mit Benjamins Begriff des dialektischen Bildes in Verbindung gebracht hatte (vgl. Agamben 1999: 103), nun explizit (und mit einer bemerkenswerten Polemik gegen die entstehende Bildwissenschaft) als etwas wesentlich Gestisches versteht: Warburgs Forschung »truly had gesture at its center (and which only the myopia of psychologizing art history could define as a ›science of the image‹), gesture as the crystal of historical memory and gesture in its petrification as destiny, which artists stenuously (and, according to Warburg, almost madly) attempted to grasp through dynamic polarities.« (Agamben 1999: 83f.)

In seinen etwa zur selben Zeit geschriebenen »Noten zur Geste« vertieft Agamben diese Reflexion über die Bedeutung der Geste bei Benjamin, ohne allerdings weiter auf Benjamins Überlegungen zu Kafka einzugehen (vgl. Agamben 1992). Diese Seite des Arguments hat Werner Hamacher entwickelt, der in seinem auf ebenfalls 1991/92 gehaltene Vorträge zurückgehenden Aufsatz »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka« diesen Zusammenhang ausführt. Mit Kafkas Texten wie etwa seinem »Odradek« lässt sich das Gestische der Sprache als das ausweisen, was »frei von allen semiotischen und psychischen Gehalten, frei vor allem von der Intention« (Hamacher 1998: 318) ist. Wenn es eine Wahrnehmung von Mustern und Worten, von Stilen und Rhythmen gibt, ohne dass diese Wahrnehmung mit Bedeutungen und Intentionen verbunden ist, dann muss es in der Sprache wie in allen anderen Weisen der Artikulation etwas geben, das in keiner Mitteilung aufgeht, ja etwas, das der Mitteilung vorausgeht, »ein Nichts, das der Grund von etwas ist« wie Hamacher schreibt (319), und das doch nur ist, weil man spricht. »Im Sprechen – und nicht erst dem der Literatur – ist die Geste das Nichts des Sprechens und deshalb das in ihm, was erst erlaubt, das *von* etwas gesprochen wird.« (319) Als Bedingung des Sprechens ist die Geste Differenz in dem Sinne, dass an ihr die Zuordnung zu An- oder Abwesenheit

versagt. Die Geste ist ein »Schwellenphänomen« (316), »die Mitte des Geschehens« (318), die »Sprache brauchbar für die Zukunft der Sprache« (321) macht.

Hamachers Zuspitzung, dass die Geste frei von allen Intentionen sei, frei von semiotischen und psychischen Gehalten, stärkt noch einmal das bei Benjamin schon angedeutete Argument, dass das Mimetische nicht als Nachahmung von etwas, worauf es verweist oder sich beziehen lässt, verstanden werden kann. Es kann aber vielleicht als Selbstbezug gesehen werden, wie Hamacher (vgl. 317) ausführt. Doch weniger als reflexives sich selbst als Objekt Zuwenden, sondern es zeigt sich das Sich-Zeigen selbst. In der Geste zeigt sich die Medialität, aber die Medialität ist nicht etwas, das im Sprechen oder eben im Sich-Zeigen dazu kommt, sondern gewissermaßen das, was immer schon vorausgegangen ist und was sich noch zeigen wird. Das Sich-Zeigen hat keinen Ort, jedenfalls keinen eigenen.

Das »Naturtheater von Oklahoma« aus Kafkas *DER VERSCHOLLENE* ist Benjamin wie Hamacher Beispiel der literarischen Reflexion auf die Geste. Das Sich-Zeigen, das auch keine Fixierung des sich Präsentierenden als Gegenstand oder Objekt erlaubt, lässt sich wohl vielleicht auch am deutlichsten in Bezug auf das Theater erläutern. Ganz in dem Sinne, wie Samuel Weber von der *THEATRICALITY AS MEDIUM* (Weber 2004) spricht, ist die Geste ein in Erscheinung Treten des Erscheinens, des Sichtbar-Werdens. Eines der Beispiele, an denen Weber seine Idee der Theatralität entfaltet, ist *HAMLET* mit seiner Erscheinung des Geistes. Das Gespenst von Hamlets Vater ist sichtbar und kann sich doch immer wieder dem Blick entziehen (vgl. Weber 2004: 181-199). Es ist auf der Bühne, aber ohne bestimmbare Position. Es kann als »old mole« auch unter den Brettern sein, wenn der Prinz Hamlet seine Freunde schwören lässt, niemals von dem zu berichten, was sie gehört haben. In einem ähnlichen Sinne sind wir uns selbst Gespenst, weil das, was uns bewegt und befähigt, dass wir uns auf uns selbst beziehen, uns immer schon vorausgeht. Es ist ebenso vor uns da wie es uns auch vorausseilt. Es ist etwas, dem wir angehören, ohne dass wir es selbst sind. Um 1900 war es verbreitet, Medium einen Menschen zu nennen, der in spiritistischen Sitzungen oder in anderen Situationen Stimmen hören und wiedergeben konnte. Wenn wir im Medium sind, stehen wir in Relation zu einem Anderen, uns selbst eingeschlossen, wir sind aber nicht bei uns. In jeder Beziehung zum Anderen ist Medialität eingeschlossen ist. Was uns als Störung einer Unmittelbarkeit erscheinen mag, ist eine Außerhalbbeingefindlichkeit, eine Theatralität, in die wir in einer Weise verwoben sind, die es uns nicht erlaubt, den Anderen als Gegenüber zu positionieren.

Theatralisierung des Körpers

Es besteht eine enge Beziehung zwischen der Ereignishaftigkeit der Theatralität und ihrer Medialität. Als eine der unverzichtbaren Vorbedingungen von Theatralität bestimmt Weber »some sort of real, immediate, physical presence« (Weber 2004: 1). Diese Präsenz ist aber keine selbst-identische Anwesenheit, sondern Resultat eines Verhältnisses von Differenz und Wiederholung, aus dem »the singularity of the theatrical event« (7) resultiert. Dabei, so Weber, wird das Theater zum Medium in dem Maße, in dem das Ereignis, das stattfindet, den Ort, an dem es stattfindet, in eine Bühne verwandelt. Eine Bühne ist zum einen ein Zwischen zwischen Fiktion und Realität, zum anderen ein Zwischenraum, an dem das Geschehen zu einer singulären, nie vollständig bestimmbar und deshalb auch nicht abschließbaren Ausdrucksbewegung wird. In einem emphatischen Text Jacques Derridas, der auf einen Vortrag aus dem Jahre 1966 über das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud zurückgeht, versteht Derrida die Geste als das »Fleisch des Wortes, seinen Klang, seine Betonung, seine Intensität, den Schrei, den die Artikulation in der Sprache und der Logik noch nicht gänzlich haben erkalten lassen« (Derrida 1972: 362). Diese Präsenz ist immer ein Werden: »Die Geste und die Sprache sind hier noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt worden.« (363)

Bedeutet das, dass die Ereignishaftigkeit auf das Theater als Bühne der lebendigen körperlichen Präsenz von Darstellern beschränkt ist? Dass also zum Beispiel der Film als ein Medium, das eine Wiederholbarkeit des Gezeigten erlaubt, von dieser Ereignishaftigkeit ausgeschlossen wäre und wir, diskutieren wir das Verhältnis von Tanz und Film, doch letztlich nur über das Verhältnis von Ereignis und seiner medialen Reproduktion sprächen? Oder wäre das Ereignishafte nicht doch in der Medialität selbst zu bestimmen, also in der Art und Weise, in der etwas in Erscheinung tritt, bzw. wäre die Medialität nicht genau das, was als das zu bestimmen wäre, wie etwas in Erscheinung tritt: also das zugleich Singuläre und Musterhafte, das sowohl mit der Produktions- wie mit der Rezeptionsseite verbunden sein kann, sowohl mit dem Inhalt wie mit der Form? Anders gesagt: Im Ereignis tritt etwas in Erscheinung, weil es Subjekte und Dinge in eine Situation einbindet, in der sie aus sich heraus getreten sind und sich nicht mehr ganz selbst gehören.

Gilles Deleuze spricht im Kontext seiner Theorie des Kinos von der Geste als unmittelbarer Theatralisierung des Körpers (vgl. Deleuze 1991: 248). Wenn wir daran denken, dass für Deleuze die Geschlossenheit des Körpers nur einer seiner Zustände ist und dass er ebenso als offener, »organloser« Körper gedacht werden muss, dann bedeutet diese Definition

der Geste gerade nicht die Präsentation einer Einheit, sondern den Eintritt des Körpers in eine seine Einheit und Geschlossenheit immer schon hintergehende Relation.

In der Geste tritt also der Körper in Erscheinung, ohne dass er schon als Träger von Zeichen fungiert. Das bedeutet nicht unbedingt und direkt, dass der Körper selbst ein Medium wäre. Die Medialität des Körpers ist eine Differenz. Ich bin nie ganz in meinem Körper, mein Körper ist nie ganz dort, wo ich bin. Das lässt sich auch zeitlich beschreiben: Wahrnehmbar wird der Körper weniger durch seine Anwesenheit als durch das Spiel von An- und Abwesenheit und damit auch durch seine Relation. Man könnte auch sagen, dass die Geste als Medialität die Helmuth Plessnersche Differenz zwischen dem Körper-Sein (Leib) und dem Körper-Haben deontologisiert. Der Körper, der in Erscheinung tritt, ist immer schon vergangen, wenn ich mich auf ihn reflexiv beziehen will. Aber er muss in Erscheinung getreten sein, wenn ich mich auf ihn beziehen kann, ja er tritt sogar in dem Augenblick in Erscheinung, in dem ich mich auf ihn beziehe: nicht als Einheit, nicht als Ding, sondern als Relation und Bewegung in einer Textur, die Maurice Merleau-Ponty das »Fleisch der Welt« genannt hat (Merleau-Ponty 1986). Und er tritt als ein Anderer in Erscheinung, weil er sich durch diesen Selbstbezug formt und verändert. Diese Gleichzeitigkeit der beiden Körper, die aufeinander bezogen sind und doch nie zu einer Einheit werden können, ist der Geste immanent. Diese Differenz spürbar zu machen gehört zu den Leistungen des Schauspielers im epischen Theater. Brecht, auf den sich auch Deleuze bezieht (vgl. Deleuze 1991: 248), wird von Benjamin zitiert: »Der Schauspieler muss eine Sache zeigen und er muss sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt; und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.« (Benjamin 1977: 538) Die Sache ist ein Ding oder eine Relation, aber kein Gegenstand oder Objekt, weshalb auch die Arbeit des Schauspielers als ein In-Szene-Setzen einer Relation verstanden werden kann. Diese Sache kann die des eigenen Körpers sein, es können aber auch alle anderen Stoffe und Dinge sein. Die Geste ist nicht etwas, das sich in sich selbst begründen würde, es ist eine Beziehung, oder wie Deleuze sagt, eine Verknüpfung oder »Verbindungsstelle zwischen Verhaltensweisen« (Deleuze 1991: 248). Im Theater wird sie wahrnehmbar, indem Handlung unterbrochen wird. »Seine Gebärden muss der Schauspieler sperren können wie der Setzer die Worte.« (Benjamin 1977: 536) Sie sollen so zitierbar werden. Das Zitat ist für Benjamin nicht ein Beleg für ein Vergangenes, sondern etwas, das selbst Zwischen zwischen Vergangenheit und Zukunft ist, ein Intervall oder eben eine Verknüpfung.

Strukturell oder topografisch gesehen ist die Geste ein Dazwischen, phänomenologisch oder zeitlich gesehen ist sie eine Unsichtbarkeit und Unterbrechung, die nur als Spannung zwischen dem Kind und dem Stoff, zwischen dem Schauspieler und der Sache, zwischen dem Mimetischen und der Differenz in Erscheinung tritt, und zwar als eine nicht lineare Bewegung. Damit wendet sich das Argument erneut zurück auf die Idee der Seele als Bewegung. Aber mehr noch: Wir sind beim bewegten Bild des Films – beim Zeitbild, in dessen Zusammenhang Deleuze über die Geste schreibt, und wir sind beim Tanz oder zumindest bei einer choreografischen Organisation des Raumes. Gemeint ist damit, dass der Raum aus der Bewegung entsteht, die aus einer Beziehung resultiert, und dass diese Bewegung unter dem Aspekt ihrer Zeitlichkeit verstanden wird, ihrer Rhythmik zum Beispiel. In diesem Sinne können nicht nur Menschen tanzen, zueinander oder in Relation zu Dingen oder auch zum eigenen Körper, sondern auch Blätter im Wind, oder Bienen vor einer Blüte.

Deleuze kommt übrigens gelegentlich in seinen Büchern über das Kino selbst auf den Tanz. Zunächst wenn es um das frühe Kino geht, denn mit der Entstehung des Kinos beginnt ja zeitgleich auch im Tanz die Loslösung von den Figuren und Posen und die Entdeckung der Bewegung als Bewegung und eben nicht als notwendiges Übel zwischen den Posen. Deleuze deutet dabei die These an, dass der Film zu dieser Loslösung beigetragen habe. Das einzelne Filmbild stellt Bewegung wohl still, es stellt sie aber mechanisch still, und nicht im Sinne eines mentalen *framings* oder eines festgelegten Kodes an Posen. Film reproduziert Bewegung »als Funktion eines beliebigen Moments« (Deleuze 1989: 18). Die Augenblicke von Bewegungen, die in Eadweard Muybridges oder Étienne-Jules Mareys abstandsgleichen Aufnahmen festgehalten werden, haben nichts mehr mit Posen zu tun. Dadurch, aber ebenfalls durch eine allgemeine Empfänglichkeit für ein neues Verständnis von Bewegung, die sich vor allem in der Malerei oder der Philosophie zeige, dadurch, schreibt Deleuze, »wurden Tanz, Ballett und Pantomime in die Lage versetzt, auf Vorfälle im Milieu, das heißt auf die Verteilung der Punkte im Raum oder auf Momente eines Ereignisses zu antworten.« (Deleuze 1989: 20) Der Tanz, oder zumindest das Choreografische, spielt aber auch in Deleuzes Überlegungen zum Zeitbild eine zentrale, wenn auch eher implizite Rolle. Wenn die unmittelbare Theatralisierung des Körpers nicht seine Verobjektivierung, sondern seine Einbindung in einen Beziehungszusammenhang bedeutet, dann hat das auch eine zeitliche Dimension: »Der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und das Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung.« (Deleuze 1991: 244) Ist damit die Serie der Zeit »in den Körper versetzt«, so ist die Geste eigentlich doch schon ein anderes Zeitbild:

»die zeitliche Ordnung oder Anordnung, die Simultaneität ihrer Punkte, die Koexistenz ihrer Schichten.« (Deleuze 1991: 252) Dieses Zeitbild des kategorialen Entwurfes von Deleuze ist nun dem Benjaminschen Begriff des dialektischen Bildes sehr nahe. Wie bei Benjamin stellt es mehrdimensionale Korrespondenzen in der Zeit her.

Eines der Beispiele von Deleuze sind die Filme von Jean-Luc Godard. »Die Körper, die sich umarmen und schlagen, sich umschlingen und prügeln, beleben etwa die großartigen Szenen in PRÉNOM CARMEN, wo die beiden Liebenden einander unter den Türen und Fenstern necken.« (Deleuze 1991: 249) Ihr tänzerisches Spiel enthält die Erschöpfung und die Erwartung, es tritt aber auch in Korrelation zur Musik, zur Bewegung der Spieler des Kammerorchesters, zum Rauschen des Meeres, der Bewegung der Wellen des Sees oder auch zum Zuschlagen der Autotüre der Verfolger des Paares.

»In PRÉNOM CARMEN hängen von Beginn an die Laute von einem Körper ab, der sich an den Dingen stößt und auf den Schädel schlägt. Das Kino Godards nimmt seinen Ausgang bei den visuellen und akustischen Verhaltensweisen des Körpers, um schließlich zu einem mehrdimensionalen, pikturalen und musikalischen Gestus zu gelangen, der dazu die Zeremonie, die Liturgie und die ästhetische Anordnung bereitstellt.« (Deleuze 1991: 251 f)

Damit aber scheint Deleuze die Ästhetik von Godards Film im Ganzen als Gestus zu bezeichnen: Sie ist eine Qualität der mehrdimensionalen und auch multimodalen Verknüpfung.

PICKPOCKET

Ist der Film Geste in der Weise und in dem Maße, in dem er Verknüpfungen herstellt, ohne sich auf eine davon lösbare Narration zu gründen, so ist der Film Tanz in der Organisation eines Raumes, der nicht aus Begrenzungen und linearen Bewegungen konstruiert ist, sondern aus Konstellationen entsteht. Und, anders als das Theater, ist es der Film nicht nur in der Weise, wie Menschen zueinander in Beziehung stehen und sich bewegen, er ist es auch in der Beziehung zwischen den Menschen und den Dingen. In seinen NOTEN ZUM KINEMATOGRAFEN schreibt Robert Bresson:

»Die Gesten und die Worte können nicht die Substanz eines Films bilden, wie sie die Substanz eines Theaterstückes bilden. Aber die Substanz eines Films kann dieses ... Ding oder dieses Ding sein, welches die Gesten und die Worte hervorrufen und die auf dunkle Weise bei deinen Modellen erzeugt werden.

Deine Kamera sieht sie und zeichnet sie auf.« (Bresson 1980: 40; leicht veränderte Übersetzung)

Es gibt für Bresson keine lineare Kausalität, in der die Dinge die Gesten und Worte hervorrufen, schon weil die Weise der Erzeugung eine »dunkle« ist. *PICKPOCKET* ist vielleicht Robert Bressons Film, an dem ein solches Wirken der Dinge am deutlichsten gezeigt werden kann. Während seine Mutter im Sterben liegt, entwickelt Michel (Martin La Salle) die Leidenschaft, Damenhandtaschen und Herrenbrieftaschen um das in ihnen befindliche Geld zu erleichtern und Armbanduhren ihren Trägern zu entwenden. Diese Gleichzeitigkeit scheint es nahe zu legen, diese Leidenschaft als eine Verleugnung des drohenden Verlusts zu sehen, zumal Michel kaum dazu zu bewegen ist, seine Mutter zu besuchen, und wir im Verlauf des Films außerdem erfahren, dass dem ersten Diebstahl, den Michel auf der Pferderennbahn von Longchamp begeht, der Diebstahl von Geld aus der mütterlichen Wohnung voraus ging. Der Film legt noch weitere psychologisch lesbare Fahrten. So scheint Michels Verhältnis zum Polizeiinspektor (Jean Pelegri) von einer ödipalen Sehnsucht nach Anerkennung geprägt, die Liebe zu Jeanne (Marika Green) blockiert und die erotische Spannung in das Begehren nach den Taschen und ihrem Inhalt verschoben. Beim ersten Diebstahl auf der Pferdebahn ist der entscheidende Augenblick des Griffs in die Tasche mit dem lauter werdenden Tonbild schnellen rhythmischen Hufschlages einlaufender Pferde verknüpft, ebenso wie beim letzten Diebstahl, bei dem Michel in eine Falle gerät und erwischt wird. Ein in der Aufregung schlagendes Herz meinen wir kaum anders zu hören, etwas, worüber Michel in seinem Tagebuch schreibt, wenn er in der Schlusssequenz des Films notiert, wie er Michels Besuch im Gefängnis erwartet.

Doch ginge eine solche psychologische Lektüre des Films fehl, wollte sie in den Handlungen Symbole finden, die Wünsche oder Kompromissbildungen von festen Konflikten ausdrückten. Sie sind nicht kausal bestimmt, eher sind es Symptome im Sinne Freuds. Der Film verbindet Intensitäten, und was der Film dabei immer und immer wieder zeigt, sind Bewegungen des Übergangs, mediale Bewegungen, die durch ihre Intensität gegenüber den sie verbindenden Orten selbständig werden. Wenn der Film erzählt, dass sich Michel von seinem kleinen Zimmer in die Wohnung seiner Mutter oder an einen anderen Ort begibt, dann sehen wir zunächst eine Montage halbnaher Einstellungen von verschiedenen Türen, die geöffnet werden, oder vom Ein- und Ausstieg eines Busses. Wir sehen Eingänge in Bahnhöfe von Eisenbahn und Metro, wir sehen Fahrkartenschalter und Fahrkartenkontrolleure oder auch den Wettsschalter von Longchamp. Es gibt auch halbnaher Einstellungen auf Michel, die praktisch jedes Mal, wenn er sich entschließt, etwas zu tun, einen Au-

genblick des Zögerns oder Wartens zeigen. Und es gibt die Schwellenbewegung der Taschen und ihres monetären Inhalts. Geht es davor um das Ein- oder Austreten von Michel in Räume oder Bereiche, so geht es hierbei um das Herausnehmen und Einführen von Dingen in Behältnisse. Michel selbst hat so eine kleine Schatzkammer hinter der Fußleiste am Boden seines kleinen Dachzimmers, die er, nachdem er sein Bett verrutscht hat, öffnen kann. Ist der Clou des Taschendiebstahls, sich dem Körper eines Anderen so weit zu nähern, dass aus seiner Hülle etwas genommen werden kann, ohne dass der Körper dabei für den Anderen spürbar berührt wird, so korrespondiert diese Offenheit der Taschen im Film mit einer Offenheit der Türen, die nur in seltenen Fällen überhaupt geschlossen sind. Der extremen Spannung einer Nichtberührung des Anderen, die mit höchster Feinheit der Bewegung sich vollziehen muss, steht in zwei Szenen des Films eine fast traumatische Intensität der Berührung gegenüber, und zwar beim ersten Diebstahl einer Armbanduhr, der nur gelingt, weil ein Auto in dem entscheidenden Augenblick, in dem Michels Hand das Gelenk seines Opfers umgreift, am Straßenrand plötzlich zum Erschrecken der Passanten (und Filmzuschauer) quietschend bremst, und beim zweiten Diebstahl einer Uhr, der selbst nicht gezeigt wird, von dem aber Michel mit zwei an ihren Innenflächen wie aus Malen blutenden Händen und einem blutendem Knie nach Hause kommt. Wohingegen bei seinem letzten Diebstahl in Longchamp ihm selbst unerwartet eine Handschelle wie eine Armbanduhr umgelegt wird, mit kaum hörbaren Einrasten des Verschlusses.

Es ist immer wieder gesagt worden, Bressons Film handle vom Thema der Freiheit der Entscheidung. Das trifft sicherlich zu, aber er behandelt das Thema nicht als diskursives, sondern als körperlich-geistiges Bild des Zwischenraums. Es geht dabei auch nicht um Alternativen. Eher um die Wahl einer richtigen Spielkarte oder das Setzen auf das richtige Pferd. Das ist im Übrigen auch eine der Bedeutungen, welche das Verb *to pick* im Englischen hat, etwa in der Redewendung *to pick the winning horse*. Ein Zwischenraum ist eine Relation zwischen zwei oder mehr Dingen, die nicht notwendig miteinander verbunden sind. Das körperliche Korrelat des Zwischenraums aber ist die Geste, welche die offene Verknüpfung von Situation und Handlung, Vielfalt und Entschluss, von Ding und Mensch, Mensch und Mensch, nicht zuletzt auch von generischem Muster und Einzigartigkeit des Ereignisses herstellt. Sichtbar werden Geste und Zwischenraum, wenn die Möglichkeit des Dings, sich in verschiedenen Weisen auf den Menschen zu beziehen, in Betracht gezogen wird. Michel weicht dem nicht aus, er geht hinein in diesen Zwischenraum, der so sensibel und fein ist wie der Zwischenraum zwischen Berührung und Distanz, den es zu finden gilt, wenn es um den Diebstahl

aus Taschen geht. Der Uhrendiebstahl scheint einer umgedrehten Logik zu folgen, hier geht es um eine Art Entfesselung, um die Herstellung eines Spielraums, wo eigentlich eine feste Bindung existiert. Beides zusammen finden wir in den Schlussbildern des Films, wenn sich die beiden Liebenden durch das Eisengitter hindurch, das den Besucherraum des Gefängnisses in zwei Teile trennt, lieblosen. In der vorletzten Einstellung des Films küsst Jeanne die Hand von Michel, die so lange zuvor mit ihren feinfühligsten Bewegungen jeden Körperkontakt vermieden hat. »O Jeanne, welch seltsamen Weg musste ich gehen, um zu dir zu kommen«, sind die Worte des Erzählers, welche die folgende, letzte Einstellung des Films begleiten (1:11:16).

Bressons filmische Technik der praktisch vollständigen Vermeidung von Totalen und der Erzählung von Ereignissen über die Montage von Bewegungen in Zwischenräumen folgt diesem Verständnis von Geste und Verknüpfung. Dem, was räumlich die Spannung der Nichtberührung beim Diebstahl der Brieftasche ist, entspricht zeitlich die Rhythmik der Schnitte. Am engsten werden Film, Geste und Tanz von Bresson in einer 4:20 Minuten langen Passage in der Gare de Lyon zusammengeführt. Sie zeigt Michel und seine beiden Komplizen auf der Höhe ihres Könnens (43:23). Der Bahnhof selbst ist ein Zwischenraum, der Eintritt Michels durch das Tor erfolgt einmal mehr unter einem Zögern, das auf der Tonspur von einem lauten Scheppern eines metallenen Wagens intensiviert wird. Im Bahnhof selbst scheinen sich die Personen wie Tänzer zu bewegen. Nur zu Beginn folgt die Kamera ihrem Lauf mit einem längeren Schwenk, die meisten der folgenden Einstellungen sind halbnah und selten bewegt. Der Tanz entsteht aus dem Rhythmus der Schnitte, die schließlich in einen Rhythmus der Wanderung der Brieftaschen zwischen den Sakkos und Handtaschen übergeht. Hier beginnen die Dinge zu tanzen. Sie vermitteln den Händen der Diebe eine taktile Vollkommenheit, die jede Improvisation wie ein präzises Spiel der Vorsehung erscheinen lässt. Alles ist ihnen möglich. »Cela ne peut pas durer« (43:20), schreibt Michel in ein Ringbuch, dessen autobiografische Eintragungen die Erzählung strukturieren, aber der Film entlässt uns 4:20 Minuten lang in die Faszination eines Tanzes, in dem jede Bewegung ebenso unvorhersehbar wie angemessen ist. Allein das abrupte und im direkten Wortsinn verstoßene Wegwerfen der um ihre Barschaften entledigten Portemonnaies und Handtaschen stört Fluss und Ökonomie der Bewegungen und erinnert uns an den auch hier eindringenden »Rest« von Zweckrationalität.

»In PICKPOCKET«, sagt Deleuze, »sind Longchamp und die Gare de Lyon weitläufige Räume, die sich, den Affekten des Diebs entsprechend, in rhythmischen Anschlüssen fragmentieren. Die Wechselfälle von Glück und Verderben ereignen sich an einem amorphen Tisch, dessen

aufeinanderfolgende Partien die Verknüpfung, die ihnen fehlt, von unseren Gesten – oder vielmehr unserem Intellekt – erwarten.« (Deleuze 1989: 152) Es gibt bei Bresson keine Räume, die wie Container eine Handlung aufnehmen, der Raum, so Deleuze weiter, »hat seine Koordinaten und ebenso seine Maßverhältnisse verloren. Er ist jetzt taktiler Raum.« Dieser wird von Deleuze weiter als Zwischenraum beschrieben, als Raum, der singulär ist und »die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so dass eine unendliche Vielzahl an Anschlüssen möglich wird.« (153) Ein solcher Raum ist in den Kategorien von Deleuze ein Affektbild, ein Bild, das als Ausdruck reiner Potentialität verstanden werden kann, als Ausdruck einer »Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten« (153).

Pathosformel

Die Dinge haben das Vermögen, Gesten im Menschen hervorzurufen, weil sie Singularitäten sind, weil sie nicht vollständig dem Zwang einer Regel unterworfen sind. Die Geste in diesem Sinne ist Ausdrucksform dieses Zwischenraums, wir sind in ihr im Medium, nicht in uns, sondern außerhalb, in einer Relation von Singularitäten, die nicht selbst wieder ein Drittes ist. So generisch oder musterhaft jede Geste ist, sie ist zugleich in ihrer Bewegung singulär. Das wird umso sichtbarer und intensiver, je weniger die Geste selbst als Zeichen oder Symbol lesbar ist, zum Beispiel dort, wo sie Handlungsabläufe unterbricht. Selbst in der tänzerischen Passage in der Gare de Lyon gibt es in Bressons Film Augenblicke des Zögerns oder Innehaltens von Michel (aber weniger von seinen Komplizen), vor allem aber auch Momente, in denen sich sein meist nach unten gerichteter Blick mit dem eines Anderen trifft. Beides sind Gesten höchster Intensität, Gesten, die verknüpfen, indem sie als Leerstelle in eine »geräumigere Umwelt« einbrechen. In seinem schönen Buch über die Kunst des Flamencotänzers Israel Galván gibt Georges Didi-Huberman eine Definition des Tanzes: »faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples.« Damit zeige aber der Tänzer zugleich, dass eine Geste nicht ein einfaches Ergebnis einer Muskelbewegung und einer gerichteten Intention ist, »mais quelque chose de bien plus subtil et dialectique : la rencontre, au moins, de deux mouvements affrontés – ceux, dans notre cas, du corps et du milieu aérien – produisant, au point même de leur équilibre, une zone d'arrêt, d'immobilité, de syncope. Une sorte de silence du geste.« (Didi-Huberman 2006: 114)

Was Didi-Huberman unseren bisherigen Überlegungen zur Geste hier hinzufügt, das ist die Idee, der Zwischenraum entstehe als Moment der Stillstellung und des Gleichgewichts zweier oder mehrerer gegensätzlicher, aber aufeinander einwirkender Kräfte. Nimmt man das ernst, verändert sich die Topografie, denn wir haben es jetzt nicht mehr mit einem zwei- oder auch dreidimensionalen Zwischen zu tun, sondern mit einem mindestens vierdimensionalen. Zeit kommt als nichtlineare Prozessualität ins Spiel. Was als Geste in Erscheinung tritt, das ist nicht etwas, das sich zwischen zwei Einheiten einnistet, sondern etwas, das aus einer Vielfalt von Relationen als Lücke oder Unterbrechung emergiert. Es ist also auch weniger ein Muster, das sich aus einer chaotischen Mannigfaltigkeit des aufeinander Einwirkens von Kräften bildet, als die Spannung, die das Muster (in Bewegung) hält. Das Muster wäre als unmittelbarer Ausdruck einer Relation ein erstes Zeichen, eine erste Repräsentation in dem Sinne, dass hier aus einer komplexen Relation eine neue Qualität entsteht, nicht aber, dass es sich um etwas Einfaches halten würde. Im Gegenteil: es ist etwas, das die Beziehung zur Vielfalt, aus der es entstanden ist, nicht ganz abkappen wird. Ganz so hat Aby Warburg die Leistung des Bildes verstanden: Es schafft eine Distanz »zwischen sich und der Außenwelt«, einen nach beiden Seiten offenen »Zwischenraum«, wie Warburg ebenfalls sagt, der auch ein Zwischen »zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau« ist, ein »hantierende[s] Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.« (Warburg 2000: 3) Für Warburg ist die Leistung des Bildes aber immer schon eine, der das Mnemische zu Hilfe eilt, und zwar in eigentümlicher Weise: »nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend.« Weder die ruhige Schau noch die orgiastische Hingabe schaffen ein Gedächtnis, denn im ersten Fall wäre das zu Merkende beliebig und zweiten Falls zu nah oder zu vielfältig, um eine Repräsentation zu erfahren. Das Gedächtnis ist für Warburg ähnlich wie auch für Sigmund Freud etwas, das mit Intensität und zugleich mit Formen verbunden ist und von daher durch die Spannung zwischen den Intensitäten und den Formen entsteht. Es bildet sich für Warburg dabei wesentlich aus dem, was er Pathosformel nennt.

»Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägerand unheimlichen Erlebens.« (Warburg 2000: 3)

In der Geste oder der Pathosformel sieht Warburg eine Erinnerung an eine dämonische Ergriffenheit des Menschen, ein außer sich Sein, das auch noch der menschlichen Bewegungsdynamik ihre spezifische Erlebensqualität verleiht. Die Geste ermöglicht dabei eine Verknüpfung zwischen der Kollektivpersönlichkeit und dem Individuum und verbindet das einzelne Subjekt, wieder durchaus ähnlich wie bei Freud, mit der Urgeschichte der Gattung. Das Bild erlaubt den Versuch »der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens«. Folgt man den Gesten, die Warburg als an den »Grenzpolen des Orgasmus« liegende bezeichnet und die durchgängig auf »humane Bewegungsdynamik« einschließlich des Tanzes verweisen, dann sind diese Formen zunächst einmal Repräsentationen des eigenen und doch zugleich auch kollektiven Körperselbst, oder, in den schon zitierten Worten von Deleuze, unmittelbare Theatralisierungen des Körpers. An ihnen wird das Bewegen, das aus einer Dynamik von Relationen und Kräften besteht, ein Sich-Bewegen und zugleich ein Eintauchen in die Geschichte.

Diese Unheimlichkeit des Ergriffenseins zwischen den Grenzpolen des Orgasmus, von der Warburg spricht, verwickelt, ja bindet das Subjekt in die Geschichte. Diese Bindung ist aber zu vielfältig, um deterministisch zu sein. Sie ist überdeterminiert in Sinne des Freudschen Begriffs des Symptoms, mit dem Didi-Hubermann Warburgs Konzept der Pathosformel erläutert (Didi-Huberman 2002: 273-515). Das Symptom ist kein sicher deutbares Zeichen, aber es geschieht in ihm gleichwohl einer Objektivierung.

André Green verweist darauf, dass in der psychoanalytischen Diskussion nach Freud viel zu wenig beachtet worden ist, dass überhaupt erst eine psychische Repräsentanz eines Objektes gebildet werden muss, ehe es zu dem kommt, was man Triebbesetzung nennt. Dieser von Green *objectalisation* genannte Prozess ist ein kreativer Vorgang, der auch scheitern oder in der *desobjectalisation* zurückgenommen werden kann (vgl. Green 1999). Peter Fonagy versteht diese Überlegungen Greens als Beschreibung von Mentalisierungsprozessen und er nimmt Greens Begriffe vor allem dort auf, wo es ihm darum geht, ein Scheitern von Mentalisierung, bzw. eine Verhinderung von Objektbildung zu beschreiben (vgl. Fonagy 2003). Es geht hier nicht mehr darum, dass über projektive Vorgänge ein inneres Objekt nach außen gekehrt wird und dort, sich selbst täuschend, den Affekten des Subjekts ausgesetzt ist, sondern um eine Unmöglichkeit, diese Affekte überhaupt mit einer psychischen Repräsentation zu verbinden.

Diese Objektbildung ist dabei nicht als Prozess zu verstehen, in dem sich gewissermaßen in einer Schärfung des Blicks ein vorher verschwommenes Bild konturieren würde, auch nicht unbedingt als Rahmung. Was hier geschieht, ist eher als eine Differenzierung innerhalb eines szenischen Geschehens zu verstehen, eine Differenzierung, in der sich aus einem Bild eine doppelte Perspektive ergibt, in der zugleich ein Eigenes und ein Anderes wahrgenommen, unterschieden und in Bezug gesetzt werden können. Aus einer Vielfalt an Relationen, die noch gar keine differenzierten Pole haben, bilden sich in der Objektbildung Muster dergestalt heraus, dass sie ein Eigenes und ein Anderes differenzieren. Man könnte dies auch als eine Theatralisierung einer szenischen Konstellation verstehen. Insoweit auch eine *desobjectalisation* möglich ist, eine Zerstörung von Objektrepräsentationen, insoweit wird auch dieser Vorgang eine theatrale Dimension haben. Das ist wichtig für das Verständnis von Gewalt. Möglicherweise realisiert Gewalt immer eine *desobjectalisation*, einen Verlust von Welt, wie Elaine Scarry in ihrer Analyse der Folter sagt (vgl. Scarry 1992). Nur das Hinsehen, die Zeugenschaft, kann diesen Prozess begrenzen.

Kommen wir noch einmal zurück zu PICKPOCKET. Im Vorspann heißt es: »Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues.« Das findet in der schon zitierten Anrufung Michels an Jeanne am Ende des Films ein Echo, welchen merkwürdigen Weg (»quel drôle chemin«) er habe gehen müssen, um zu ihr zu kommen. Beide Male wird so etwas wie eine zufällige Vorherbestimmtheit formuliert: Vielleicht ist es wahr, dass beide Seelen sich gesucht haben, nichts garantierte jedoch, dass sie sich auch finden werden. Die Merkwürdigkeit des Weges ist, dass er wie ein Schicksal erscheint, obwohl er auch anders hätte verlaufen können. Das ist zum einen Ergebnis der Illusion, die entsteht, wenn Prozesse der Nachträglichkeit in einem linearen Zeitverständnis dargestellt werden sollen. Zum anderen verweist es darauf, dass psychologische Prozesse nur insoweit eine zielgerichtete Stimmigkeit haben, insoweit ihre Nachträglichkeit die ihnen zugrunde liegende Komplexität unsichtbar werden lässt. Nichts deutet darauf hin, dass Michel Jeanne von Anfang an liebte, er hat keine Börsen und Handtaschen gestohlen, weil ihm der Weg zu Michel verstellt war, sondern er musste überhaupt erst einen Weg finden, der ihn zu Michel (oder jemanden anderes) führen konnte, einen Weg, eine Intensität des Gefühls überhaupt zu akzeptieren und auszudrücken. Er liebe seine Mutter mehr als sich selbst, sagt Michel einmal nach dem Vorwurf seines Freundes, warum er die Sterbende nicht besuche (vgl. 20:21). Seine Nähe ist von einer Art, die es ihm gar nicht erlaubt, seine Mutter als Gegenüber wahrzunehmen. Die Intensität des Gefühls, das

Herzklopfen, muss überhaupt erst einmal eine innere Repräsentation erfahren, bevor es möglich wird, einen Anderen als Anderen (und nicht mehr ausschließlich im Sinne der Übertragung oder Identifikation) zu lieben. Vielleicht kann man sagen, dass es Michel in den Diebstählen gelingt, eine innere Repräsentanz aufzubauen, die ihm eine Trauerarbeit ermöglicht, die es ihm wiederum erlaubt, die berührungslose Nähe des Taschendiebstahls und die traumatische Nähe des Armbanduhrnraubs zu vermitteln. Vielleicht hat das aber auch wenig miteinander zu tun, vielleicht musste Michel erst in die Falle der Polizei gehen und seiner eigenen Fehlbarkeit inne werden. Der Film gibt keine psychologischen Erklärungen, die Verbindungen stellen sich über die Intensitäten der Bilder, über die Symptome, nicht über die Einfühlung in die Protagonisten her. Und es ist das Schlussbild Bressons, das die These zu denken scheint, dass erst über die Objektbildung und die Distanzierung eine Nähe zum Anderen möglich wird: Das Gitter mit seinen rechteckigen Zellen, das Jeanne und Michel in der Besucherzelle trennt, erinnert an die Gitter, mit deren Hilfe die Renaissancemaler das perspektivische Zeichen übten. Aber anders als auf den Skizzen, in denen uns dieses Verfahren überliefert ist, wird der Andere nicht zu einem Objekt des begehrenden, voyeuristischen Blicks: die Liebenden berühren sich durch das Gitter hindurch.

Wie aber steht dazu dann die schon aus Bressons »Notizen zu Kinetographen« zitierte Überlegung, dass es im Film möglich ist, dass die Dinge in den Menschen Gesten hervorrufen? Ist vielleicht gerade diese Szene eines der bewegendsten Beispiele dafür? Wie hätten sich die Beiden ohne das Gitter begegnen können? Es ist ein stoffliches Außen, ein eisernes, als hervorgerufene Geste ist es zugleich ein historisches Außen, ein Bild, das sich unzählige Liebende an Gartentoren, Balkonbrüstungen und Kerkerfenstern eingeschrieben haben und das sich in sie eingeschrieben hat. Dabei gibt es keine epistemologische Differenz zwischen dem stofflichen und dem historischen Außen der Dinge. An ihr festhalten zu wollen, wäre ein beruhigender Irrtum. In ihrer nicht oder noch nicht kategorisierten Stofflichkeiten sind die Dinge Singularitäten. Die literarischen Beschreibungen, die Benjamin in der *BERLINER KINDHEIT* für das mimetische Vermögen gibt, hatten uns geholfen, uns diese Wahrnehmung von Singularitäten vorzustellen. Nun gibt es aber auch bei Benjamin durchaus die Überlegung, dass das Mimetische längst in kulturelle Formen eingegangen und dort bewahrt wird. So heißt es über die Sprache, sie sei »das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeiten« (Benjamin 1977: 213). Hat damit die Geste in der Sprache eine der Pathosformel im Bild vergleichbare Funktion? Ließe sich ein Atlas aus diesem Archiv der Sprache erstellen wie es Warburg für das Bild gemacht hat? Wäre es ein Atlas der rhetorischen Formen im weitesten Sinne?

Oder nicht doch eher ein (unmögliches) Register aller Namen in dem Sinn, in dem Hamacher von der Geste im Namen spricht, der Namen, die als Relation und Spannung des Zwischen Differenzen sind, denen ein eigenes Recht zukommt: ein Recht, das doch selbst wieder nur als Relation oder Zwischen wirksam ist, als »Inversion in der Sprache«, von der Hamacher in seiner Lektüre von Paul Celans Poesie spricht (Hamacher 1998, 324-368), oder im Schwarz des Stoffes, mit dem die Stelltafeln von Warburgs MNEMOSYNE-ATLAS bespannt waren?

Die Kraft der Ansprache, der von Namen und Bildern ausgeht, liegt nicht in der einzelnen rhetorischen oder bildlichen Form, sondern in ihrem medialen Mehr. In seinen Untersuchungen *WHAT DO PICTURES WANT* liefert William T. Mitchell einen Versuch, die von Dingen wie von Bildern ausgehende Adressierung zu kategorisieren. Er unterscheidet dabei Idol, Fetisch und Totem, ergänzt durch eine mögliche weitere Kategorie, das Fossil (vgl. Mitchell 2005: 195 und 185), betont allerdings, dass die Abgrenzungen unscharf sind und die Dinge durchaus zwischen den Kategorien oszillieren können. Alle diese Dinge wollen etwas: »food, money, blood, respect. It goes without saying that they have ›lives of their own‹ as animated, vital objects.« (Mitchell 2005: 194) Ihre Macht wäre insoweit Ergebnis von Projektionsvorgängen. Wenn wir beachten, dass die Bildung von Objekten keineswegs ein selbstverständlicher Normalfall ist, müsste man vielleicht besser sagen, dass Mitchell damit Formen einer Intensität kategorisiert, in denen das einzelne Subjekt in eine Szene in einer Weise eingebunden ist, in der es eine Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem Anderen noch nicht gibt, in der sie fehl läuft oder ganz gescheitert ist. Die Börsen sind für Michel Fetisch, insoweit durch sie etwas in Besitz gebracht werden kann. Der Tanz, den uns die drei Komplizen in der Gare de Lyon liefern, ist aber eher einer um ein Totem, das die Freunde verbindet und durch das der Bahnhof verwandelt wird. Auch ein Idol gibt es in der Form einer Genieanmaßung, in der sich Michel das Übertreten von Gesetzen rechtfertigt und dem er Jahre seines Lebens opfert: erfolgreich, könnte man sagen, so lange er sich diesem Idol und Genus ergibt und nicht versucht, ihn für seine Zwecke einzuspannen. Aber was ist Jeanne, deren Gesicht, wie Michel in sein Tagebuch schreibt, von etwas erleuchtet wird (»*Quelque chose illumina sa figure*« (1:10:53))? Ist sie nicht das erste Bild, von dem wir sicher sein können, dass Michel es sieht? Ein Gegenüber, das zugleich in seiner Aura entgrenzt ist? Es wäre zu einfach zu sagen, dass Jeanne für Michel zum Idol geworden ist: Das Bild, das er beschreibt, ist Jeanne's Gesicht und das Leuchten, ein Als Ob, ein selbstreflexives Bild, ein Zwischen und ein Werden. Bilder sind Gesten, insoweit sie ein Werden des Bildes sind, insoweit in ihnen etwas ist, das uns adressiert, von

dem wir uns angesehen fühlen, auf das wir antworten wollen. Aus der Antwort entsteht Geschichte.

Es wäre ein Missverständnis der Psychoanalyse, auch der Theorie Greens, wollte man als Ergebnis eines Prozesses der *objectilisation* so etwas wie ein abgegrenztes Gegenüber annehmen. Dieser Prozess bedeutet vielmehr, dass ein Denkraum im Sinne Warburgs entsteht, dass es überhaupt möglich wird, eine szenische Konstellation in einer Weise zu repräsentieren, die es erlaubt, das Eigene und den Anderen zu differenzieren und damit dem Anderen als Anderem zu antworten. Ohne diesen Prozess verbleibt das Antworten diffus und bleibt die Ansprache beschränkt auf das Gefühl des Getriebenseins, das nicht weiter bestimmt werden kann und deshalb auch nicht bearbeitet und nicht verstanden, nur abstrakt ausgiert werden kann.

Bietet PICKPOCKET also die Geschichte einer *objectalisation*, so wäre am Ende doch noch einmal zu fragen, wie sich die *desobjectalisation* zu dem verhält, was hier als Geste zu betrachten unternommen wurde. Dass sich Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINEMA wie eine filmische Variante von Warburgs ATLAS ZU MNEMOSYNE verstehen lässt, haben Philippe-Alain Michaud (vgl. Michaud 2004: 289) und Didi-Huberman (vgl. Didi-Huberman 2007: 173-213) schon sehr eindringlich gezeigt. Dabei geht es Godard mindestens um eine doppelte Bewegung in der Zeit: die Bewegung der Intensität in den bildlichen und sprachlichen Formen und um den Bezug dieser Bewegung zur Geschichte.

»nam fit ut in somnis facere /
hoc uiddeatur imago /
quippe ubi prima perit alioque est /
altera nata inde statu prior hic /
gestum mutasse uidetur«

Diese lateinischen Verse werden gegen Ende von Teil 3a eingeblendet (22:24). Sie stammen aus Lukrez' ÜBER DIE NATUR DER DINGE (vgl. Buch IV: 770-772) und stellen – bei Lukrez im Kontext einer Reflexion über die Bilderfolge des Traumes – fest, dass, wenn ein Bild sterbe und ein neues in neuer Haltung geboren werde, das erste Bild seine Geste ändere. Das Sehen im Traum ist keine Folge festgelegter Bilder, sondern ein Denken, das seine eigene Form, sein eigenes Gedächtnis stets verändert und umarbeitet. Godards Film lässt sich als eine solche Gedächtnisarbeit verstehen. Er ist eine Montage – zum Teil in Überlagerungen, zum Teil in Überblendungen, zum Teil in einem flackernden Wechsel – von Bildern der Filmgeschichte, der dokumentarischen Fotografie und der Malerei. Über weite Strecken gerade dieses Teils werden Gesichter gezeigt, vor allem Bilder von Schauspielerinnen des italienischen Neorea-

lismus, unmittelbar bevor dieses Zitat erscheint das von ihren eigenen Händen verdeckte Gesicht Ingrid Bergmanns am Krater des Vulkans aus STROMBOLI von Roberto Rossellini. Bergmann sieht in den Krater, verdeckt mit einem Ausdruck tiefer Verzweiflung mit den Händen ihre Augen und öffnet ihnen wieder die Sicht, um zu sehen, um Zeuge ihrer Entgrenzung, ihrer doppelten Fremdheit zu sein. Zugleich stellt die Erzählerstimme die Frage, wie es möglich gewesen sei, dass ein italienischer Film der Uniformität, Kino zu machen, widerstanden habe: Mit Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA habe Italien seine Identität (nach dem Faschismus und der Kollaboration) wiederfinden können. Diese Frage ist umso wichtiger für die gesamte Konstruktion von Godards Film, als die Feststellung, dass das Kino vor dem Faschismus und dem Holocaust versagt habe, sich wie ein roter Faden durch alle seine Teile zieht. Auf die Frage nach dem Warum, so die Erzählerstimme, »gibt es nur eine Antwort: Die Sprache Ovids und Vergils, Dantes und Leopardis ist in die Bilder eingegangen.« Der Film zeigt dabei zwei Szenen aus Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA: den Sturz von Pina (Ana Magnagni) auf einer Straße Roms, in ihrem Lauf tödlich getroffen von den Kugeln der deutschen Soldaten (vgl. 21:02), und einen etwas längeren Ausschnitt aus der Folterung Manfredis (Marcello Pagliero): den Kopf des Gefolterten in seiner Agonie, der kraftlos nieder sinkt, nachdem er von einem der Umstehenden zur Prüfung hochgezogen worden war – ein Bild, das schon zuvor mehrfach in Godards Film montiert wurde; und die Kameraeinstellung auf die Zusehenden, die deutschen Offiziere und Kollaborateure, unter ihnen auch die bei diesem Anblick in Ohnmacht sinkende Lauretta (Carla Rovere).

Die Ausschnitte der Sehenden aus dem italienischen Nachkriegskino, vielleicht am deutlichsten in dieser in ihrer Dreigliedrigkeit an Benjamins Überlegungen zum mimetischen Vermögen erinnernden Bewegung Bergmanns auf dem Krater, dem Sehen des Schreckens, dem Schließen der Augen, zwischen der Desubjektivierung und dem Sehen des inneren Bildes oszillierend, und dem wieder Öffnen, dem mit Willen Sehen, diese Bilder dokumentieren eine Anstrengung, dem ungeheuren Druck der *desobectilisation*, den die Gewalt ausübt, zu widerstehen und Zeuge zu sein. Es ist über diese Geste, über diese Pathosformel, über die uns das Kino in die Geschichte bindet. Das Wahrnehmen der Geste des Anderen ist ein Antworten, durch das auch das sich verändert, was geschehen ist. Die frühere Geste verändert sich, weil sie mit einer Zukunft verknüpft ist. Das Sehen des Schreckens wird ein Sehen unseres Schreckens. Es verändert sich zunächst, weil wir es überhaupt wahrnehmen als etwas, das uns betrifft, ohne dass wir es selbst sind. »Und vielleicht«, heißt es an späterer Stelle des Films in dem von Godard selbst gesprochenen

Kommentar, »weiß ich ja nun endlich, dass die Kräfte der schwachen Interaktion, die vierte Wand des Weltgebäudes, wie die Physiker sagen, dass diese schwache Kraft auch die der Kunst ist und ihres kleinen Nachkömmlings, des Kinematographen.« (3b, 22:18) Dieser Satz steht in Spannung zu der Szene, die seinem Vortrag direkt vorausgeht: Sie zeigt Erich von Stroheim mit einem Megaphon zusammen mit seiner akklamatorisch rufenden Stimme: »I'm making this picture for the theatre not for the actors!« Und parallel zu dieser Äußerung des Erzählers sehen wir die Schrift eine Art Zwischentitel zeigend: »Le musée du réel« Interaktion, Theater und inszeniertes Gedächtnis der Wirklichkeit werden hier also miteinander schier verknotet. Die Geschichte(n), die das Kino erzählt, sind Geschichten, die sich auf der Bühne der Interaktion verändern.

Was die Passage um das Zitat von Lukrez, die Einstellungen aus STROMBOLI, aus ROMA, CITTÀ APERTA und aus weiteren Filmen des italienischen Nachkriegskinos zeigen, sind Gesten der Wahrnehmung, Gesten des Außer-sich-Seins in der Konfrontation mit etwas Anderem, Einzigartigem. Es sind Gesten der Zeugenschaft. Und dies ist vielleicht auch das, nach dem Godards Film mit größter Eindringlichkeit immer wieder fragt, das, was Kino, wenn es sich von der Konformität löst, sein kann: eine Geste des Sehens, eine Geste der Zeugenschaft, ein Außer-sich und Im-Medium-Sein, ein Schaffen des Bildes, ein Antworten.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1992): »Noten zur Geste.« In: Postmoderne und Politik, J. Georg-Lauer, Tübingen: edition diskord, S. 97-102.
- Agamben, Giorgio (1999): Potentialities. Collected Essays in Philosophy, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bachtin, Michail M. (1979): Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977): Gesammelte Schriften II, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989): Gesammelte Schriften VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bresson, Robert (1959): Pickpocket, Frankreich, Süddeutsche Zeitung Cinemathek.
- Bresson, Robert (1980): Notizen zum Kinematographen, München: Hanser.
- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1972): »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation.« In: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 351-379.
- Didi-Huberman, Georges (1997): *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink.
- Didi-Huberman, Georges (2002): *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2006): *Le danseur des solitudes*, Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*, München: Fink.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theater im Prozess der Zivilisation*, Tübingen: Narr.
- Flusser, Vilém (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann.
- Fonagy, Peter (2003): »The Violence in Our Schools. What Can a Psychoanalytically Informed Approach Contribute?«, *Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 5(2), Dordrecht: Springer Science + Business Media, S. 16.
- Frey, Siegfried (1999): *Die Macht des Bildes*, Bern: Huber.
- Godard, Jean-Luc (1983): *Prénom Carmen*, Frankreich.
- Godard, Jean-Luc (1988-1998): *Historie(s) du Cinema*, arte 22./23.11.2000.
- Green, André (1999): »The Death-Drive, Negative Narcissism and the Disobjectalising Function.« In: *The Work of the Negative*, New York: Free Association Books, S. 81-88.
- Hamacher, Werner (1998): *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kessler, Frank (2009): *Anmerkungen zur Geste im frühen Film* (in diesem Band).
- Lacis, Asja (1976): *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* München: Rogner & Bernhard.
- Laplanche, Jean (1996): »Die Zeit und der Andere.« In: *Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse*, Frankfurt: Fischer, S. 114-141.
- Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink.

- Michaud, Philippe-Alain (2004): »Aby Warburg and the Image in Motion.« In: New York: Zone Books.
- Mitchell, W. J. Thomas (2005): *What Do Pictures Want?*, Chicago: University of Chicago Press.
- Platon (1982): *Der Staat (Politeia)*, Stuttgart: Reclam.
- Rossellini, Roberto (1945): *Roma, città aperta*, Italien.
- Rossellini, Roberto (1950): *Stromboli*, Italien.
- Scarry, Elaine (1992): *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmitt, Jean-Claude (1992): *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stern, Daniel (2007): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Todorov, Tzvetan (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris: Éd. Du Seuil.
- Warburg, Aby (2000): *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag.
- Weber, Samuel (2004): *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Marie-Luise Angerer, Professorin für Medien- und Kulturwissenschaften an der Kunsthochschule für Medien, Köln. Seit 2007 Rektorin. Aktuelle Forschung fokussiert auf Naturalisierungs- und Biologisierungstendenzen in Theorie, Kunst und Medien. Publikationen u.a.: »Vom Begehren nach dem Affekt«, Zürich, Berlin 2007; »Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies« (Hg.), Bielefeld 2008.

Karin Bruns, Univ. Prof. Dr., seit 2003 Professorin für Medientheorie und Leiterin des Instituts für Medien an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz (AUT); Arbeitsschwerpunkte: Theorien der Neuen Medien & der Intermedialität; Kultur des Gerüchts im Internet. Aktuelle Publikation: »Reader neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation« (Hg.), Bielefeld 2007.

Astrid Deuber-Mankowsky, Professorin am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Publikationen u. a. »Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht« (Hg.), Berlin 2009; »Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway«, Berlin 2007; »Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin. Das virtuelle Geschlecht und seine metaphysischen Tücken«, Frankfurt am Main 2001.

Katrin Deufert (frankfurter küche), Regisseurin, Autorin und Videokünstlerin. Sie war Gründungsmitglied von Breakthrough, der Diskursiven Poliklinik (DPK) Berlin, sowie der frankfurter küche (Leipzig). Im Jahr 2000 promovierte sie an der FU Berlin mit ihrer Dissertationschrift »John Cages Theater der Präsenz«.

Sabine Fries, Studium der Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft, Lehraufträge Uni Hannover am Seminar für Deutsche Literatur und Sprache, Schwerpunkt Film. 1998 Promotion mit einer Arbeit über das Lachen der Bilder in Filmen u.a. von Maya Deren, Chantal Akerman.

Zur Zeit Kultur- und Bildungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen im »K.bert«, Hildesheim.

Christine Gaigg, freischaffende Choreografin. Unter dem Label »2nd Nature« produziert sie zeitgenössische Tanzarbeiten, meist in Kollaboration mit Komponisten Neuer Musik. Neben ihrer choreographischen Tätigkeit war sie u.a. European Editor der Zeitschrift »Performance Research«. Seit 1996 ist sie Lektorin für Performancetheorie am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien.

Reinhold Görling, seit 2004 Professur für Medienwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Aktuelle Forschungsschwerpunkte u. a. Psychische Repräsentation und Medialität, Theatralität und Gewalt, Film und Folter.

André Karger, Oberarzt am Klinischen Institut für Psychosomatischen Medizin und Psychotherapie des Universitätsklinikums Düsseldorf, Psychoanalytiker. Aktuelle Publikation: »Trauma und Wissenschaft«, Göttingen 2009.

Frank Kessler, Professor für Film and Television History am Institute of Media and Re/presentation in Utrecht. Forschungsschwerpunkte sind das frühe Kino, der frühe nicht- fiktionale Film und Schauspieltechniken.

Kristina Köhler, Diplom-Kulturwissenschaftlerin (Medien), Studium der Medien-, Film- und Theaterwissenschaften in Brüssel, Weimar und Lyon. 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am International Graduate Centre for the Study of Culture der Justus-Liebig-Universität Gießen und Doktorandin am Giessener Institut für Angewandte Theaterwissenschaften. Seit 2008 wissenschaftliche Assistentin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft mit einem Dissertationsprojekt zu intermedialen Schnittstellen von Film und Tanz. Dort auch Initiatorin und Leiterin des Peer-Mentoring-Projekts »FilmWissen«.

Henrike Kollmar, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Germanistik in Köln (MA). Seit 2000 ist sie Programmdramaturgin am tanzhaus nrw in Düsseldorf und kuratiert Festivals und Programmformate. Sie arbeitete u.a. als Autorin und als Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik und Tanz. Henrike Kollmar ist Gründungsmitglied von tanzperformance köln.

Susanne Marschall, Akademische Rätin am Seminar für Filmwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, Gründungsmitglied des Forschungsschwerpunkts Medienkonvergenz, Sprecherin für den Bereich »Bild« im IFSN (Interdisziplinärer Forschungsschwerpunkt Neurowissenschaften, Leitung des Projekts »Medienintelligenz«. Habilitation mit dem Thema Farbe im Kino (2005). Demnächst erscheinen bei Schüren die Aufsatzsammlungen »Indien Kino-Kulturen« und »Film-Kunst«.

Petra Maria Meyer, Professorin für Kultur- und Medienwissenschaften an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel, wo sie von 2004-2008 auch Intendantin des Center for Interdisciplinary studies (Forum) war. Sie promovierte in Philosophie und habilitierte in Theaterwissenschaft mit medienwissenschaftlicher Ausrichtung. Aktuelle Publikationen: »Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung«, Düsseldorf 2001; »Performance im medialen Wandel« (Hg.), München 2006; »Acoustic turn« (Hg.), München 2008.

Thomas Plischke (frankfurter küche), Regisseur, Choreograf und Videokünstler. Er war Gründungsmitglied von B.D.C. sowie der frankfurter küche (Leipzig). In dieser arbeitet Thomas Plischke seit 2003 ausschließlich mit Katrin Deufert als Künstlerzwillig »deufert + plischke« an verschiedenen Theaterprojekten, Dia- und Video-Installationen, sowie Text- und Video-Publikationen.

Micha Purucker ist freier Choreograph, Bewegungcoach, Kurator und Dozent. Puruckers körperbezogene Recherchen umfassen auch Medien fernab der Bühne: bespielte oder unbespielte Installationen, Fotografien, Bilder, Zeichnungen, Soundscapes, Plastiken und Internetprojekte ergänzen seine Arbeit. Er ist regelmäßig Dozent an der Korean National University of Arts und leitete 2007 die Abteilung für zeitgenössischen Tanz an der Chung Ang University in Seoul. Die aktuelle künstlerische Arbeit ist geprägt von der Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Körperbildern sowie den Körperdarstellungen und -inszenierungen in Film, Presse und Politik.

Benjamin Schoppmann, besuchte die Ballettschule der Wiener Staatsoper, studierte Theater- Film- u. Medienwissenschaften, Germanistik und Philosophie, und arbeitet als Tänzer, Performer, Autor und Kunstvermittler in Wien.

Eva Schwerdt ist Masterstudentin der Medienkulturanalyse an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2008 hatte sie dort ihren Bachelor of

Arts in Medien- und Kulturwissenschaft beendet. Sie absolvierte eine Ausbildung in klassischem Tanz in Stuttgart und Monte-Carlo.

Timo Skrandies studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik in Düsseldorf, Paris und Frankfurt am Main. Seit Oktober 2002 ist er Juniorprofessor für Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Juniorprofessor für Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

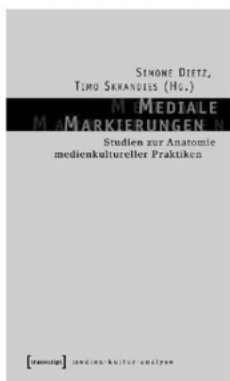
Stephan Trinkaus hat in Hannover studiert und promoviert, lebt in Berlin und ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kultur und Medien der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Lehraufträge in Hannover, Düsseldorf, Berlin und Potsdam. Er arbeitet aktuell zu Fragen kultureller und sozialer Unbestimmtheit und Prekarisierung.

Vera Viehöver, Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Aachen, Brüssel und Düsseldorf; Promotion 2003 über die Erneuerungsdebatte bürgerlicher Intellektueller in der Kulturzeitschrift »Die Neue Rundschau«. Seit 2006 wissenschaftliche Angestellte am Germanistischen Seminar der Université de Liège. Veröffentlichungen u.a. zur Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts, zu den Beziehungen zwischen Literatur und Musik (Schumann, L. Mozart, Mattheson, Henze), zu deutsch-jüdischen Autorinnen und zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Christoph Wulf, Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« und des Graduiertenkollegs »InterArts« an der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Historische Anthropologie, Pädagogische Anthropologie, Interkulturelle Bildung, Mimesis- und Imaginationsforschung, Performativitäts- und Ritualforschung, ästhetische und interkulturelle Erziehung.

Stephan Wunsch, Studium der Germanistik und Philosophie in Aachen, Magisterarbeit über Schillers Historiographie und Ästhetik. Seit 2002 freiberuflicher Puppenspieler (rosenfisch figurespiel). Mitherausgeber der Figurentheaterzeitschrift »Das andere Theater« der UNIMA (Union Internationale de la Marionette), Veröffentlichungen u.a. zu Franz Pocci und zur Ästhetik des Figurentheaters.

Medienkulturanalyse



SIMONE DIETZ, TIMO SKRANDIES (Hg.)

Mediale Markierungen

Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken

2007, 276 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-89942-482-9



SUSANNE KAUL, JEAN-PIERRE PALMIER,

TIMO SKRANDIES (Hg.)

Erzählen im Film

Unzuverlässigkeit – Audiovisualität –
Musik

April 2009, 280 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1134-2



TRIAS-AFRODITI KOLOKITHA

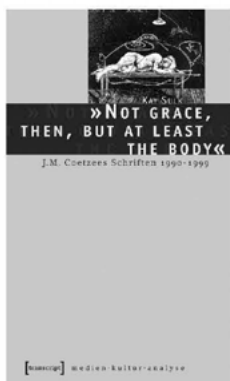
Im Rahmen

Zwischenräume, Übergänge und die
Kinematographie Jean-Luc Godards

2005, 254 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-89942-342-6

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Medienkulturanalyse



KAY SULK

»Not grace, then, but at least the body«

J.M. Coetzee's Schriften 1990-1999

2005, 204 Seiten, kart., 24,80 €,

ISBN 978-3-89942-344-0



STEPHAN TRINKAUS

Blank Spaces

Gabe und Inzest als Figuren
des Ursprungs von Kultur

2005, 350 Seiten, kart., 28,80 €,

ISBN 978-3-89942-343-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de



Karin Harrasser,
Helmut Lethen,
Elisabeth Timm (Hg.)

Sehnsucht nach Evidenz

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2009

Mai 2009, 128 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1039-0
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008), *Räume* (2/2008) und *Sehnsucht nach Evidenz* (1/2009) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

